Un paysage de visages. Variété typologique et diffusion géographique des portraits funéraires au Proche-Orient romain

Bilal Annan

BOSCHUNG, QUEYREL (HRSG.) – DAS PORTRÄT
ALS MASSENPHÄNOMEN / LE PORTRAIT COMME
PHÉNOMÈNE DE MASSE



MORPHOMATA
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 40

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG UND
FRANÇOIS QUEYREL

DAS PORTRÄT ALS MASSENPHÄNOMEN / LE PORTRAIT COMME PHÉNOMÈNE DE MASSE

WILHELM FINK

INHALT / TABLE DES MATIÈRES



GEFÖRDERT VOM



unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Internet: www.fink.de

Lektorat: Torsten Zimmer, François Queyrel
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6422-4

BILAL ANNAN

UN PAYSAGE DE VISAGES: VARIÉTÉ TYPOLOGIQUE ET DIFFUSION GÉOGRAPHIQUE DES PORTRAITS FUNÉRAIRES AU PROCHE-ORIENT ROMAIN.

RÉSUMÉ

Dans le cadre de cet article, nous examinerons une série de portraits funéraires documentés dans le Proche-Orient romain, en nous efforçant de confronter les différents types de portraits (portraits peints, portraits sur sarcophages, bustes, stèles, façades de tombeaux) et les différents motifs mobilisés (figures de deuil, personnages militaires ou sacerdotaux, scènes intellectuelles). Nous tenterons tout au long de replacer ces phénomènes artistiques dans leur environnement méditerranéen, et d'en démontrer la malléabilité iconographique et la perméabilité symbolique. Au terme de cette étude, nous verrons la manière dont ces ›visages‹ de défunts, pris dans leur ensemble, dessinent les contours du portrait funéraire antique comme phénomène de masse.

Le portrait funéraire (entendu ici non sous le rapport de la ressemblance, mais comme toute image susceptible de signifier le défunt ou des membres de son entourage), appréhendé comme phénomène de masse, trouve dans le Proche-Orient romain une aire d'étude privilégiée. En effet, de la Phénicie à la Nabatène, et de la Palestine à la Palmyrène, les nécropoles périurbaines ou rurales ont livré, le plus souvent lors de fouilles clande-

stines, des centaines de portraits funéraires ornant des sarcophages, des stèles peintes ou sculptées, des portes et façades de tombeaux ou encore des bustes.

La pratique de la portraiture funéraire est attestée dès l'Âge du Bronze dans l'aire proche-orientale[1]. Ces occurrences se voient dans les siècles suivants restreintes, au vu de notre documentation archéologique actuelle, à la côte syrienne et au milieu culturel phénicien (fig. 1)[2]. Réduit, ainsi, à cette aire géographique particulière, le phénomène va prendre de l'ampleur à l'époque achéménide. C'est, en effet, à cette période que s'affirme, au sein des élites des grandes cités phéniciennes, le goût pour les fastueux sarcophages anthropoïdes taillés dans le marbre, conçus et sculptés dans les ateliers de Sidon ou d'Arados[3] et dont la diffusion s'étendra jusqu'à Gaza[4] et Chypre[5].

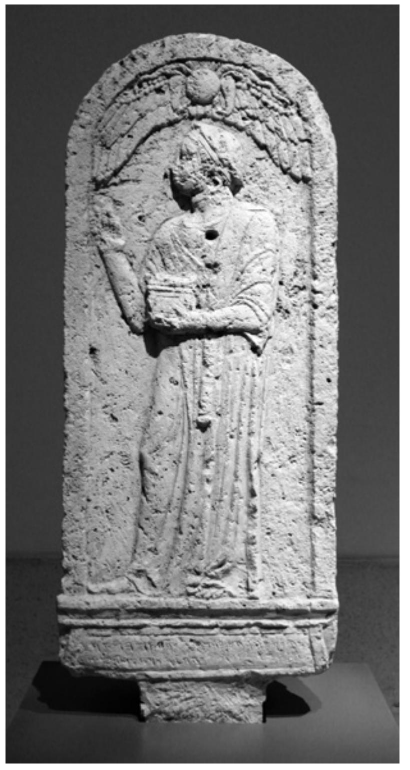
La faveur dont a joui la portraiture funéraire fut telle que, dès le V^e^ siècle av. n.è., on voit les dynastes sidoniens représentés sur des sarcophages architecturaux à reliefs, banquetant ou chassant, à l'exemple du sarcophage dit »du Satrape«, daté de la fin des années 420 av. n.è.[6] ou à celui du sarcophage dit d'Alexandre, daté de la fin du IV^e^ s. av. n.è., et dont le probable destinataire, Abdalonymos, dernier roi de Sidon, est figuré aux côtés du conquérant macédonien[7]. Une autre illustration de l'intensité et de la diffusion de cette pratique peut être trouvée en une fresque peinte ornant la paroi d'un hypogée à Marisa, au sud de Jérusa-

---

1 Yassine 1975 avec bibliographie antérieure, détaillant la distribution de sarcophages anthropoïdes en terre cuite, aux couvercles décorés de visages stylisés, retrouvés en Palestine et en Transjordanie dès le XIII^e^ siècle av. n.è.
2 Notons par exemple une stèle funéraire phénicienne provenant de Tyr et ornée d'un buste féminin (Sader 2005, 33, n° 9, fig. 12; voir aussi, pour d'autres figurations anthropomorphes, *ibid.*, 134–136). Rappelons aussi le célèbre sarcophage d'Ahiram, roi de Byblos, datant de la fin du II^e^ millénaire av. n.è. et figurant sur un des longs côtés le monarque assis sur son trône, accueillant une procession funèbre menée par son fils et successeur (Porada 1973; Rehm 2004).
3 Élayi 1988; Élayi – Haykal 1996; Frede 2000; Frede 2002; Lembke 2001.
4 Vincent 1910, 575–576.
5 Georgiou 2009, 118–123 (avec bibliographie antérieure).
6 Kleemann 1958. Sur le contexte archéologique de ces sarcophages, voir Hamdy Bey – Reinach 1892/1896.
7 Mendel 1912, 171–200, n° 68; von Graeve 1970; Houser 1998; Queyrel 2011 (avec bibliographie antérieure).



1 Relief funéraire phénicien, Phénicie, Âge du Fer II. Beyrouth, Musée National



2 Stèle de Ba'alshamar, chef des portiers, Oumm el-'Amed, III^{e}–II^{e} s. av. n. è. Beyrouth, Musée National inv. 2072

lem, datée du milieu du III^{e} s. av. n.è., qui montre un chasseur à cheval, sur le point d'assener le coup de grâce à un léopard (pl. 9)[8].

L'époque hellénistique voit aussi cette pratique se répandre parmi des couches plus modestes, comme en témoigne une série de stèles peintes sidoniennes datant de la fin du III^{e} ou du début du II^{e} siècle av. n.è. et représentant des mercenaires en armes, essentiellement originaires d'Asie

---

8 Peters – Thiersch 1905, 23–24; Erlich 2009, 69–73; Nitschke 2015, 227–229. L'identité du chasseur fait débat: serait-ce Apollophanès, fondateur du tombeau et »chef des Sidoniens« à Marisa, que mentionne une inscription grecque, ou Libanus, commanditaire du corps de cavalerie? Sur cette question, voir Jacobson 2007, 27, n. 8; Nitschke 2015, 231, n. 70.

Mineure (au service des armées séleucides ou ptolémaïques?) (pl. 10a)[9]; ou encore un autre groupe de stèles funéraires, provenant d'Oumm el-'Amed au sud de l'actuel Liban, qui ne laisse pas de nous convaincre de l'ancrage de cette pratique figurative au sein de la population phénicienne de l'arrière-pays tyrien (fig. 2)[10].

Certes, au moment de l'annexion de la province syrienne en 63 av. n.è., puis de celle d'Arabie en 106 de n.è., les notables du Proche-Orient étaient déjà familiers de ces pratiques commémoratives, qu'elles aient eu pour destinataires des dynastes, des élites citadines et notabilités rurales, ou encore des ›gens de passage‹ tels les mercenaires. Cependant, il est à noter que »l'avènement« de Rome a eu cette conséquence remarquable d'étendre la portraiture funéraire à des régions où elle n'avait jusqu'alors pas été attestée: nous pensons, par exemple, à la Palestine ou à la Syrie du Sud[11].

Soulignons d'abord qu'au Proche-Orient, de même que dans l'ensemble du monde romain, l'inclusion d'un portrait dans la tombe n'était pas nécessairement déterminée par les moyens économiques du défunt ou de son entourage; elle n'était non plus déterminée par l'intensité de leur ›acculturation‹ ou ›romanisation‹, mais relevait d'un choix d'ordre personnel qui, par nature, n'est pas aisé à élucider. Ces notions épistémologiques (›romanisation‹ et ›acculturation‹), qui ont longtemps innervé les débats historiographiques, ne sauraient d'ailleurs rendre compte des réalités sociales complexes qu'elles recouvrent, et nous ne les employons qu'avec une grande réserve, notamment lorsqu'il est question de ›culture matérielle‹[12]. Nous ne pouvons en effet postuler un quelconque ›seuil de romanisation‹ (ou d'hellénisation) au-delà duquel un notable aurait été plus enclin à opter pour un portait funéraire, puisqu'en Italie même ce mode d'autoreprésentation ne relevait pas de l'évidence. Quel faisceau de motivations présidait donc au choix d'un portrait funéraire? Et pourquoi celui-ci prenait-il telle forme plutôt que telle autre? Enfin, à quel(s) public(s) était-il destiné?

Conscient que nous sommes de tout ce que les ›intentions antiques‹ comportent d'irrécupérable, nous tenterons dans le cadre de cette con-

---

9 Lammens 1898; Jalabert 1904; Macridy 1904.

10 Dunand – Duru 1962; Gubel 2002, 141–146, n^os^ 150–152.

11 Le bas-relief trouvé sur la côte palestinienne et représentant une scène de »Totenmahl«, rattaché par ses inventeurs à la période achéménide (Fischer – Tal 2003) est un exemple rare de portrait funéraire en Palestine pré-hellénistique.

12 Voir Le Roux 2004; Versluys 2014.

tribution d'avancer quelques hypothèses en guise de réponses, à partir d'exemples précis illustrant à la fois la variété typologique de ces représentations, et l'ampleur de leur diffusion géographique dans l'aire proche-orientale à l'époque impériale[13].

CHOISIR SON VISAGE: TYPOLOGIE DES PORTRAITS FUNÉRAIRES

Avant de considérer les types de portrait et leurs caractéristiques, il convient de noter un phénomène remarquable, à savoir qu'un nombre relativement considérable de sépultures d'époque impériale documentées au Proche-Orient[14], impressionnantes par la richesse de leur mobilier (bijoux, masques en or, monnaies, vaisselle en argent, armes, statues)[15] ou de leur décor (reliefs sculptés, fresques peintes à sujets mythologiques, animaliers ou floraux)[16], n'ont livré aucun portrait funéraire. De même,

---

13 Une première discussion synthétique des portraits funéraires du Proche-Orient hellénistique et romain a été donnée par Kl. Parlasca (Parlasca 1982). Nous ne traiterons pas dans le cadre de cette contribution des portraits funéraires palmyréniens qui, depuis l'étude inaugurale d'H. Ingholt (Ingholt 1928), ont fait l'objet de nombreuses monographies et la matière d'un projet d'envergure, *Palmyra Portrait Project*, dirigé par Rubina Raja et Andreas Kropp. Le catalogue en résultant a réuni quelque 3300 portraits (Signe Krag, communication personnelle, juin 2017). Sur ce projet et ses principales conclusions, voir Kropp – Raja 2014; Raja 2015.

14 Pour une étude des nécropoles proche-orientales d'époque romaine, voir Konrad 2004 et dernièrement de Jong 2017.

15 Voir par exemple l'hypogée découvert dans une nécropole romaine près de Nawa, dans le Hauran syrien, qui, outre une riche vaisselle en bronze, a livré deux remarquables casques d'apparat, moulés en bronze teinté d'argent, ayant probablement appartenu à un officier romain: Abdul-Hak 1954/1955; Sartre-Fauriat 2001, I, 98–102. Un casque similaire a été exhumé d'une nécropole dans les environs d'Émèse (actuelle Homs), et interprété (à tort) par Henri Seyrig comme étant un portrait du défunt (Seyrig 1952: 210–227, pls. XXI–XXII; pour l'hypothèse du portrait, 213–214). Sur la typologie de ces casques militaires à visage, voir Feugère 2011, 135–152.

16 Les parois des *arcosolia* d'un hypogée de Capitolias (Beit-Ras, au nord de la Jordanie) sont ainsi décorées de fresques peintes à sujets mythologiques: la première (*Arcosolium* Est) montre Prométhée façonnant le premier homme (qu'une inscription désigne par πλάσμα), aux côtés d'Hermès conduisant Psychè dans l'Hadès; l'autre (*Arcosolium* Sud) représente des scènes du combat d'Hector et d'Achille (Zayadine 1976; Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994, I, 229–243). Dans la localité de Marwa, un autre hypogée était décoré d'une fresque représentant Pluton et Perséphone régnant sur les Enfers (McCown

la plupart des sarcophages luxueux, taillés dans le marbre, provenant d'ateliers attiques ou micrasiatiques, et sans doute destinés à des élites citadines, ne figurent le plus souvent aucune représentation individualisée du défunt.

Enfin, rappelons qu'il existait pour ces notables tout un éventail d'actes évergétiques, qui s'est étoffé depuis le IVe siècle av. n.è.[17], susceptible de servir et perpétuer la mémoire du défunt, et dont les épitaphes et les inscriptions honorifiques nous ont conservé le témoignage: dédicaces votives[18], statues élevées en l'honneur de l'empereur[19], réfections de bâtiments publics, dons de colonnes, banquets publics ou organisation de jeux. Notons aussi qu'une des finalités essentielles du portrait funéraire, à savoir la commémoration du défunt, était tout aussi bien satisfaite dans une certaine mesure par la statuaire honorifique[20]. Portraits et évergésies pouvaient être combinés afin d'accroître la gloire du commanditaire, à l'exemple de la stèle en marbre de Perseus, provenant d'Antioche et datant du IIe siècle de n.è., qui montre le défunt sous une guirlande, à demi-étendu sur un lit d'apparat, tenant un vase à boire dans sa main droite et des fruits dans sa main gauche[21]. L'épitaphe qui accompagne ce relief précise que Perseus a fait un legs à la cité de Daphné pour l'organisation de jeux de cirque, évidemment en sa mémoire[22].

Nous voyons donc que le portrait funéraire n'était nullement, en Syrie impériale et dans le monde romain, une condition *sine qua non* de la perpétuation du souvenir du défunt, d'autant plus que la figuration

---

1939; Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994, I, 257–263). À Ascalon, sur la côte palestinienne, un troisième hypogée avait sa voûte richement décorée de compositions végétales, d'une tête de Méduse et d'une figure de nymphe (Ory 1939; Michaeli 2001). Talila Michaeli voit en cette figure de nymphe le portrait d'une jeune défunte, mais cette interprétation ne fait pas consensus.

17 Sur l'évergétisme et ses différentes expressions dans les cités grecques d'époque classique et hellénistique, voir les bilans historiographiques de Migeotte 1997 et Brélaz 2009, qui fondent tous deux leurs approches sur les travaux de Paul Veyne et Philippe Gauthier.

18 *IGLS* VI, 2745; *ibid.*, 2746.

19 Ainsi Antonius Taurus, citoyen d'Héliopolis-Baalbek, a dédié une statue au »divin Vespasien« *ex testamento*: *IGLS* VI, 2761. À Apamée sur l'Oronte, les deux frères Appius Héraclide et Appius Sôpratos dédièrent une statue à Antonin le Pieux ἐκ διαθήκης πατρικῆς: *IGLS* IV, 1312–1313.

20 Ma 2012; Ng 2016.

21 Musée du Louvre, Ma 4487.

22 Michon 1905, 577–578; *IGLS* III.1, 965; Parlasca 1982, 18, pl. 19,2.

anthropomorphique *post mortem* était en milieu culturel juif frappée d'interdit par le Deuxième Commandement[23]. Chez les Juifs comme dans le Nord de l'Arabie et au-delà, on préférait le plus souvent au portrait la figuration sur la tombe d'une *nefesh* (*npš*, signifiant le souffle, l'âme, et par extension le monument funéraire), représentation stylisée de l'âme du défunt ou de la défunte[24]. Les notables disposaient donc de toute une palette de pratiques commémoratives alternatives, que l'on devait estimer tout aussi efficaces pour la commémoration des défunts.

Les portraits funéraires du Proche-Orient romain sont documentés sous différentes formes: reliefs rupestres, statues, sarcophages, stèles en haut et bas-relief, bustes, portes de tombeaux et portraits peints. Nous examinerons ici quelques exemples de chaque catégorie, attestés dans les différentes régions et provinces du Proche-Orient romain.

RELIEFS RUPESTRES

RELIEFS RUPESTRES DES IULII

L'usage consistant à exposer des reliefs taillés dans le roc à proximité des tombes est une pratique ancienne, qui se rencontre dans notre région principalement en Phénicie et dans le nord de la Syrie. Dans sa *Mission de Phénicie*, E. Renan en avait déjà relevé un certain nombre, dont les plus anciens remontent à l'époque hellénistique voire achéménide[25]. Le Qalamoun, dans l'Antiliban syrien, se signale particulièrement par une concentration de tels reliefs[26]. À l'orée du village de Saidnaya et au-dessus de l'entrée d'un tombeau sont sculptés en haut-relief trois couples de personnages disposés dans des niches surmontées de coquilles (fig. 3)[27].

---

23 Eliav 2002; Eliav 2008.

24 Voir par exemple Hachlili 1981; Roche 2011, 133–142.

25 La plupart des reliefs décrits par Ernest Renan se trouvent au Liban: à Ghineh: Renan 1864, 292–295, pl. XXXVIII; à Machnaqa: Renan 1864, 288–290, pl. XXIV.A; à Birket Ḥjoula (indiqué de manière erronée par Ernest Renan et dans la littérature subséquente comme étant à Jrapta): Renan 1864, 238, pl. XXI; à Smar Jbeil près de Byblos: Renan 1864, 245; à Tannourîn: Renan 1864, 257–258. Sur ces reliefs, voir le commentaire d'Henri Seyrig, qui les caractérise pertinemment comme funéraires et non mythologiques comme l'avait supposé Renan (Seyrig 1940).

26 Voir Omeri – Robeh 2012.

27 Rey-Coquais 1994; Omeri – Robeh 2012, 178–180, figs. 405–411.



3 Façade sculptée des *Iulii*, Saidnaya, 198/9 de n.è. *in situ*

Chaque niche est haute de 200 cm et large de 120 cm. Une inscription grecque identifie les commanditaires et nous livre la date de fondation du tombeau: »L'an 510, Ioulios Artémidôros et (Ioulia) Prisca, sa femme, Ioulios Philippicos et (Ioulia) Domnina, sa femme, Ioulios Démétrios et (Ioulia) Saadnè, sa femme, ont tout fait faire«[28]. Les reliefs, exposés à l'air libre, sont aujourd'hui très érodés. J.-P. Rey-Coquais avait reconnu des toges dans les vêtements des personnages masculins[29]. Le mauvais état de conservation des reliefs ne permet pas de trancher entre des *togati* et des *palliati*, bien qu'il nous semble pouvoir distinguer le *sinus* de la toge que portent les personnages masculins. Le port de ce vêtement, signe de leur citoyenneté, s'accorde avec la date des reliefs (510 d'après l'ère des Séleucides, soit 198/9 de n.è.): porter la toge pendant les deux premiers

28 Ἔτους ιφʼ | Ἰούλ · Ἀρτε|μίδωρος καὶ | Πρίσκ(α) γυνή | Ἰ[ού]λ · Φι[λιπ]πικὸς | [κ]αὶ Δομνεῖνα | γυνή | Ἰούλ · Δημή|τριος κα[ι Σ]α|αδνη γυ[νὴ] πάντας ἐποίου[ν] (lecture et traduction J.-P. Rey-Coquais).
29 Rey-Coquais 1994, 41.

siècles de l'Empire en Syrie, avant la constitution antonine de 212 de n.è., devait sans doute accroître le prestige social[30].

TOMBE D'ABEDRAPSAS

Dans le Jebel Riḥa au nord d'Alep, la tombe dite d'Abedrapsas à Frîkya constitue un des ensembles les plus intéressants de portraiture funéraire qu'a livrés la Syrie du Nord. Remarquable à plus d'un titre, elle l'est surtout par le fait que les inscriptions grecques accompagnant les portraits identifient les personnages et datent le tombeau (an 636 d'après l'ère des Séleucides, ce qui correspond à 325 de n.è.)[31]. L'hypogée consiste en un *dromos* large de trois mètres, creusé dans le roc et menant à une chambre

---

30 Aliquot 2009, 169: »Tous ces individus qui portent des noms sémitiques ou latins peuvent descendre de personnages qui auraient obtenu la citoyenneté romaine des premiers empereurs romains ou des princes clients de Rome au I[er] s. apr. J.-C. [...], il est en effet possible que les souverains hérodiens aient joué un rôle aussi important que les empereurs dans la distribution de la citoyenneté romaine en Abilène en particulier et dans l'Antiliban en général: rien n'indique que les *Iulii* de la région doivent leur gentilice à un empereur plutôt qu'à un prince qui serait lui-même entré dans la clientèle des premiers Césars«.
31 *AAES* II, 278–284; Prentice 1904; Cumont 1917, 55–56 (commentant la façade de cet hypogée avant sa destruction, sur laquelle était sculptée une Victoire élancée brandissant une couronne, une effigie de défunt et un »masque du Soleil«). Voir en dernier lieu Altheeb 2015. Pour les inscriptions, voir *IGLS* IV, 1409–1414 (avec bibliographie complémentaire). Malheureusement tous les visages des personnages ont été mutilés. W. K. Prentice note que »the unique glory of this tomb, its sculptures, which are real works of art, [...] far superior to anything of the kind known thus far in all this region« (Prentice 1904, 229). Voici les traductions données par L. Jalabert et R. Mouterde des deux principaux textes gravés sur les parois:
– *IGLS* IV, 1409: »L'an 636, le 21 d'Artémisios, Abedrapsas, fils de Dionysios, a achevé ce monument funéraire, avec Amathbabéa, petite-fille d'Eupolémos (*ou* fille de l'esclave d'Eupolémos), son épouse. Ayant vécu ensemble cordialement, ils ont en outre accompli leurs vœux aux dieux ancestraux. Courage, ô (mon) âme! Personne n'est immortel«.
– *IGLS* IV, 1410: »Voici ce que dit Abedrapsas, dans sa gratitude: Quand j'étais dans la jeunesse, mon dieu ancestral, (dieu) d'Arkésilaos, m'étant clairement apparu, m'a conféré de nombreux bienfaits. Car, à l'âge d'environ 25 ans, ayant été appliqué à l'étude d'un art, j'acquis en peu de temps cette technique; puis encore, par sa providence, j'ai acquis pour moi un domaine, sans que personne le sût. Et je me suis affranchi de descendre à la ville. Et moi j'étais juste et j'ai été conduit justement«.

sépulcrale couverte d'une voûte en berceau et aux extrémités de laquelle sont aménagés deux *arcosolia*, dont l'un abrite un sarcophage aux angles supérieurs décorés d'acrotères. Sur sa paroi ouest, cette chambre donne à voir une scène de banquet taillée dans le roc, dans laquelle nous distinguons plusieurs personnages: le fondateur du tombeau, Abedrapsas, figuré à demi étendu sur une *klinè*, est vêtu d'un *himation* plissé. Sa main droite est posée sur l'épaule de son épouse, Amathbabéa. Cette dernière, allongée devant lui, porte un *himation* et un collier de perles; elle tend sa main gauche vers une table garnie de mets et de fruits, disposée devant le lit d'apparat, et sous laquelle sont figurées deux volailles. Devant le lit et à droite d'Amathbabéa, sa fille Amathbabéa nous est présentée debout, tenant dans sa main droite une œnochoé, et dans la gauche une coupe. À ses côtés se tient un jeune garçon anonyme qui pourrait être son petit frère ou, étant donné la différence des tailles, plus probablement son fils. Il tient dans sa main une grappe de raisins. Un chien à ses pieds s'avance vers la table. À gauche de la jeune Amathbabéa et à l'arrière de la *klinè*, une esclave, Eirénè, soulève une draperie derrière le couple allongé[32]. À l'autre extrémité de la scène se tient une figure virile juvénile, brandissant d'une main ce qui a été interprété comme un serpent, et de l'autre une corne d'abondance. Près de sa tête est gravée l'inscription: Τύχη Ἀγαθή, »la Bonne Fortune«[33]. Cette scène de banquet est surmontée d'une frise processionnelle se déployant sur toute la longueur de la scène, d'une hauteur de 30 cm et dans un état de conservation médiocre: elle est fermée d'un côté par un autel encore visible, et de l'autre par un personnage assis sur un siège, la main droite soutenant le menton, la gauche posée sur l'accoudoir. Six personnages drapés s'avancent vers lui, dont on ne peut malheureusement plus distinguer ni les gestes ni les attributs. Deux personnages qui semblent porter une espèce de coffre ferment cette procession. À gauche, une deuxième procession composée de quatre per-

---

32 Ce geste a-t-il une connotation eschatologique? C'est du moins l'interprétation qui a été souvent retenue pour la figuration de draperies surplombant les défunts dans les reliefs funéraires.

33 Prentice souligne la discordance du supposé théonyme féminin et du personnage viril, et préfère y voir un Ἀγαθὸς Δαίμων (Prentice 1904, 231–232), suivi en cela par Jalabert et Mouterde (*IGLS* IV, 1411). Ce serait plutôt une invocation habituelle (›À la Bonne Fortune‹), souvent au datif, et qui ne désignerait donc pas ici le personnage masculin.

sonnages s'avance vers l'autel. Les deux premiers semblent montés sur des bêtes de somme, qu'ils conduisent vraisemblablement au sacrifice[34].

Face à la scène principale que composent les personnages que nous venons de décrire, deux autres personnages, de sexes opposés, sont représentés en pied; et, sur cette même façade, dix portraits sculptés dans le roc forment une suite continue où l'on distingue alternativement des personnages masculins et féminins, parmi lesquels on remarquera que seuls les premiers sont nommés[35]. Enfin, aux angles de l'*arcosolium* nord, face au *dromos*, deux médaillons renferment le premier un buste de femme voilée et drapée (Héraclia), le second deux bustes, l'un féminin (Barachoûs), l'autre masculin (Valerianos). Au total, pas moins de 21 portraits (sans compter les figures de la frise processionnelle) ont été taillés dans les parois de ce tombeau, ce qui en fait un exemple syrien exceptionnel de programme iconographique en contexte funéraire[36].

L'exposition de portraits sur les façades de tombeaux constitue la plus claire expression de l'intention des commanditaires, qui consiste en la démonstration *publique* d'une puissance économique, d'un prestige social et de l'adhésion des propriétaires aux valeurs morales et civiques exaltées dans l'Antiquité, telles la *concordia* conjugale, la participation à la vie politique de la cité ou encore le sens du devoir religieux (*pietas*).

STATUES FUNÉRAIRES

Les statues en ronde-bosse sont assurément un des types de représentation funéraire les plus rares, sans que l'on puisse s'expliquer clairement cette rareté: soit que le contexte d'exposition dans les tombeaux ne se soit pas prêté à ce type de figuration, soit que la statue ait été jugée plus appropriée au registre honorifique, soit enfin que le coût d'une statue, comparé à celui d'un relief, ait dissuadé les commanditaires d'un tel choix de représentation[37]. Quoi qu'il en soit, la plupart des portraits en

34 Prentice 1904, 232–233.

35 Les noms gravés près de chaque tête sont les suivants: Gennealis, Romanos, Bizos, Pamphilos, Dionysis.

36 Un tombeau à Zeugma-Belkis, sur les bords de l'Euphrate, présentait de même une succession de bustes funéraires accompagnés d'inscriptions: Cumont 1917, 42–44.

37 Sur ce dernier point voir Duncan-Jones 1974, 78–80 ; D'Ambra 1989, 394, n. 16.



4 Statue funéraire féminine, Sidon, I^{er}–II^{e} s. de n.è. Beyrouth, Musée National

ronde-bosse d'époque romaine retrouvés au Proche-Orient représente des personnages, le plus souvent masculins, assis, en lesquels on a voulu voir, d'après la position assise et la figuration du siège curule (?), des magistrats[38].

STATUE SIDONIENNE D'UNE FEMME ASSISE

Notons toutefois quelques exceptions à cette règle. Dans le village d'El-Ḥara, près de Sidon, a été découverte en 1919 une statue en calcaire représentant un personnage féminin assis (fig. 4)[39]. Au moment de sa découverte, la statue était intacte, mais la tête en fut martelée lors de son exposition »devant la porte du Gouverneur«. Nous pouvons néanmoins tenter d'interpréter l'attitude du personnage, et en retracer la filiation artistique. La défunte est montrée de face, la tête tournée vers la gauche, assise sur un siège simple sans dossier ni décor apparent, le pied droit en léger retrait. Du visage ovale nous ne discernons plus qu'un menton arrondi, des lèvres que l'on devine petites et charnues, des joues pleines et une chevelure abondante traitée en huit minces mèches ondulantes séparées par une raie médiane et nouées en tresses derrière des oreilles dont ne dépassent que les lobes. Le cou massif, largement dégagé de l'encolure du *chitôn*, est rythmé horizontalement par trois légères lignes courbes en collier de Vénus. Le *chitôn*, moulant la poitrine, est serré sous celle-ci par un ceinturon noué en son centre par deux arcs antithétiques se terminant par des bourgeons recourbés. Cette ceinture fine imprime tout son mouvement au vêtement: deux rangées de trois plis serrés et arrondis suivent les contours intérieurs des seins pour disparaître sous le nœud central, sous lequel le drapé est traité en une composition de triangles longitudinaux emboîtés. Le personnage porte en outre par-dessus la tunique un *himation*, dont le pan supérieur forme à l'arrière un voile recouvrant les trois-quarts de la tête. Le manteau, parcouru de plis horizontaux saillants et curvilignes, enveloppe le dos et recouvre les jambes, laissant apparaître par le bas les épaisses retombées du *chitôn* dont ne dépassent que les pieds chaussés[40]. Un pan de l'*himation* passé

38 Lembke 2000.
39 Musée National de Beyrouth, numéro d'inventaire inconnu. H. 117 cm., L. 44 cm., Pr. 55 cm. Contenau 1923, 280–281, fig. 10.
40 Cette formule du drapé est reprise dans une statue en ronde-bosse provenant de Canatha-Qanawât dans le Hauran syrien, sculptée dans le basalte et représentant de même un personnage féminin assis: Dentzer, Dentzer-Feydy 1991, 137, n° 7,33, pl. 21.304.

par-dessous le bras droit vient s'enrouler en un épais volume sur les genoux et, retenu négligemment de la main gauche, s'en va cascadant jusqu'aux chevilles en plis superposés[41]. Le coude droit est appuyé sur la cuisse tandis que l'avant-bras, écarté du corps, effectue un mouvement vers le dehors dont la nature est difficile à déterminer, la main ayant été emportée. Nous voyons deux restitutions possibles pour le geste de cette main: soit celui de la salutation (ou encore de la prière), la paume étant tournée vers le spectateur (ce qui s'accorde mal avec l'inclinaison de la tête) ou perpendiculaire au corps (ce que contredit l'attitude frontale de la statue), soit que la main devait retenir un pan de l'*himation* à hauteur d'épaule. Cette dernière hypothèse nous paraît plausible, et nous sommes tenté de reconnaître en cette pose le geste de l'*anakalypsis* (ou encore de la *Pudicitia*), qui consiste à écarter d'une main le voile du visage[42].

Le schème de l'*anakalypsis*, qui admet des variantes, selon que la femme soit voilée ou non et selon le degré d'écartement du voile, a souvent été interprété par les commentateurs modernes comme la traduction plastique de la pudeur ou de la chasteté, une des qualités exaltées chez la femme dans le monde gréco-romain[43]. Nous rencontrons déjà ce geste sur les stèles attiques d'époque classique[44] et dans l'iconographie funé-

---

41 À l'examen de la statue, l'appréciation de G. Contenau nous paraît quelque peu sévère: »L'ensemble est lourd, trapu, et les plis du vêtement sont traités sommairement avec raideur et gaucherie« (Contenau 1923, 281).

42 Vollkommer 1994.

43 Cf. Forbis 1990; Davies 2008, 216–218 pour la transposition de ces ›qualités‹ dans la statuaire. Cette vertu est aussi mentionnée dans les épitaphes syriennes d'époque impériale: Sartre-Fauriat 2001a, II, 167–168; Sartre-Fauriat 2001b, 213 et n. 95.

44 Les occurrences sont nombreuses, en voici quelques exemples: *CAT* 1.190; 1. 249; 1.430; 1.694; 1.695; 1.772; 2.120; 2.154; 2.182; 2.206; 2.225; 2.277; 2.286; 2.296 a; 2.335b; 2.336a; 2.356; 2.367b; 2.375b; 2.406; 2.426b; 2.431; 2. 434; 2.438b; 2.46 4; 2.725; 2.770; 2.849; 2.894; 2.909; 2.919; 3.221; 3.369c; 3.471; 4.423; 4.438. Nous soulignons particulièrement les affinités iconographiques entre notre statue et les stèles *CAT* 2.438b, 2.770, 2.849, 2.909, 3.471, 4.438 en raison notamment de la position assise des personnages et du franc écartement du voile maintenu à hauteur d'épaule. Christoph W. Clairmont ne voit pas nécesssairement dans l'*anakalypsis* un geste de voilement/dévoilement: »The gesture of holding the edge of the himation with the raised hand does not indicate that the female is about to disguise or unveil herself. One can feel at times that the gesture is one of embarrassment in the sense that the inactive hand is to be given some activity; moreover, a notion of αἰδῶς, of modesty, of bashfulness is implied in

raire à l'époque hellénistique[45], dont quelques exemplaires proviennent de la nécropole de Golgoi[46]. C'est enfin ce même geste qui est esquissé par une figure sur un relief du Forum Transitorium à Rome, datée des années 90 de n.è.[47].

Nous ne saurions voir exclusivement dans ce geste une pose ostentatoire de pudeur. Ainsi, dans un ouvrage récent, à la suite de Sh. Dillon[48], J. Masséglia nous invite à une réévaluation de la portée symbolique de cette attitude, non comme signifiant la seule pudeur, mais comme une subtile solution iconographique mêlant modestie affichée et charge érotique: »Interpretations which take account of the erotic potential alongside the demure do better justice to the complexity of the *pudicitia*, a pose which exemplifies the fine balancing act of ostensible decency and hinted sexuality [...]«[49]. Cette lecture de l'*anakalypsis* est plus en phase avec l'aspect de notre statue montrant une jeune femme (notons l'absence de rides) dont le *chitôn* moulant, tout à fait dégagé du manteau, est investi, par le jeu des plis, d'une charge érotique manifeste[50].

---

the gesture in the context of the togetherness of the living with the deceased« (*CAT*, Introductory volume, 86).

45 Voir par exemple Fabricius 1999, pl. 1.a (H 137), pl. 21.a (FAnnexe 233), pl. 21.b (FAnnexe 232), pl. 22.b (F 70), pl. 24.b (F 82 a), pl. 27.b (F 42), pl. 31.a (F 84).

46 Poyiadji-Richter 2012, 84–85, fig. 15a–b, fig. 16a–b.

47 Vollkommer 1994, pl. 464, fig. 23.

48 Dillon 2010, 88: »The format's modesty pose and luxurious costume well expressed visually the (somewhat contradictory) desired feminine ideals or, on the one hand, restrained modesty, propriety, and submissiveness, and, on the other, beauty, desirability, rich adornment, and elegance«.

49 Masséglia 2015, 129–130. Sa lecture est en fait appliquée au type de la *Pudicitia debout*, mais ses conclusions peuvent être élargies à la variante ›personnage assis‹. Cette tension inhérente aux représentations statuaires des sujets féminins avait déjà été notée par R. R. R. Smith: »The combination of a young beautiful head, modesty gestures, body-revealing drapery, and massive proportions creates a highly interesting mixture of signals about the propriety versus the erotic potential (held in check) of the desirable Hellenistic wife« (Smith 1991, 84).

50 O. Cavalier avait préféré voir dans ce schème, en contexte funéraire, »un pictogramme du deuil« (Cavalier 1991, 24). L'auteur précise dans le même article: »Plutôt qu'un geste de douleur pour laquelle les sculpteurs disposent d'une palette nuancée et très fine [...], nous serions tentée de déchiffrer dans cette attitude une marque de pudeur, de réserve et, plus largement peut-être, la mise en évidence d'une distance, d'un retrait. [...] cette pose, à l'élégance incontestable,

Quelle datation pouvons-nous retenir pour cette statue? La coiffure de cette Sidonienne entretient des affinités avec celle de Sabine, épouse de l'empereur Hadrien (117–138 de n.è.)[51]. On remarquera aussi que le portrait, sous le rapport du traitement de la draperie, présente des parallèles avec une statue funéraire chypriote exhumée dans la nécropole de Golgoi et qui s'inscrit en raison de sa coiffure dans l'époque flavienne[52]. Un autre parallèle peut être fait avec une statue acéphale trouvée à Rome; datée de 30 av. n.è., elle se tient dans une pose exactement similaire[53]. Enfin, si nous rapprochons notre statue sidonienne du relief susmentionné du Forum Transitorium, nous placerions, au vu de ces parallèles, ce document dans la haute époque impériale, plus précisément vers la fin du premier ou le début du second siècle de notre ère[54].

STATUE D'UNE »PRÊTRESSE« DE ḤAMA

Dans la ville de Ḥama (ancienne Épiphaneia), en Syrie, une autre statue a été retrouvée dans le tombeau dit Ḥabbaši (du nom du propriétaire du terrain), à l'occasion des fouilles danoises conduites par Harald Ingholt en 1938[55]. Le tombeau, pillé probablement dans l'Antiquité, fut en usage du I^er^ au V^e^ s. de n.è. Il a livré, outre la statue dite de la »prêtresse« qui forme l'objet de notre propos, une statuette représentant un garçon, et sept bustes funéraires dont cinq en calcaire et deux autres en stuc, presque tous découverts *in situ* exposés dans des niches au-dessus de *loculi*[56].

Ce document mérite notre attention à plus d'un titre. La statue a en effet été retrouvée en contexte d'exposition dans le tombeau, fait assez

---

accentue l'intériorité, la concentration extrême des personnages, voire leur repliement sur eux-mêmes« (*ibid.*, 23).

51 Fittschen – Zanker 1983, 10–13, n^os^ 10–12, pls. 12–15.

52 Metropolitan Museum of Art, 74.51.2490. Hermary – Mertens 2013, 352, n° 489; Picón *et al.* 2007, 263, 466, n° 304.

53 Palazzo dei Conservatori, inv. MC 3439/S.: Fittschen – Zanker 1983, 42, n. 6, Beilage 15.a–c; Davies 2005, 232–233, fig. 14 et n. 43.

54 Pour un relief montrant un personnage féminin dans une pose similaire à Palmyre, voir Ingholt 1928, 65, pl. XII (PS 38). Pour des statues funéraires représentant des personnages féminins assis, provenant de Belkis dans l'actuelle Turquie, voir Wagner 1976, 263–265, n^os^ 150–154, pl. 56.

55 Une première présentation des résultats de ces fouilles a été donnée dans Ingholt 1940, 125, 131–134. La publication complète n'a toutefois paru que près d'un demi-siècle plus tard (Ploug 1986).

56 Pour le contexte de découverte, voir Ploug 1986, 82. Pour la bibliographie relative à ces portraits, voir Parlasca 2006, 224–225.

rare pour être noté. Elle a d'autre part conservé sa polychromie. Enfin, une datation relativement assurée peut être avancée pour ce document du fait que le tombeau comportait aussi un buste accompagné d'une épitaphe datée.

La statue en calcaire (pl. 10b), montre un personnage féminin debout sur une plinthe rectangulaire, en pied, en stricte frontalité et en léger déhanchement, le corps appuyé sur la jambe droite légèrement avancée[57]. Le personnage est vêtu d'un *chitôn* visible sur le torse et dont on distingue aux pieds chaussés la bordure inférieure, recouvert d'un *himation* parcouru de sillons obliques, voilant l'arrière du crâne et enveloppant le corps, et dans lequel est enserré le bras droit, la main émergente retenant l'ourlet du rabat passé par-dessus l'épaule gauche. Le pan inférieur du manteau, sous lequel on distingue la retombée frangée d'une ceinture, est passé quant à lui par-dessus le poignet gauche, et retombe en pan jusqu'aux pieds. La tête du personnage est exécutée d'une manière singulièrement schématique: un nez robuste et rectiligne sépare deux yeux en amande aux paupières épaisses et aux arcades sourcilières saillantes. Les lèvres, fines et presque horizontales, marquent un pincement au sillon naso-labial et remontent légèrement aux commissures. La coiffure portée en casque se compose d'une série de mèches fines qui rayonnent à partir du vertex et dont les trois dernières descendent des tempes jusqu' au niveau de la mâchoire supérieure. Une mèche circulaire surmonte le front, retenant un ornement que fait un petit disque (*lunula*) incisé, duquel pendent trois perles[58]. À l'arrière du crâne, une autre série de mèches plates superposées s'échelonne de part et d'autre de la tête jusqu'aux épaules. Cette série est surmontée de deux nattes enroulées sur lesquelles est accroché le voile de l'*himation.* Le personnage porte en outre des boucles d'oreille aux pendentifs globulaires, un bracelet au poignet gauche, et au cou un épais collier à intaille. L'arrière ainsi que les côtés de la statue sont simplement lissés, ce qui s'explique par le fait que la statue a été exécutée pour être exposée dans une niche. La chevelure

---

57 Musée National de Damas, numéro d'inventaire inconnu. H. 116 cm. Ingholt 1940, 133–134, pl. XLI; Ingholt 1942, 474–475, fig. 16; Skupińska-Løvset 1983, 329–337, pl. CXIII–CXIV; Ploug 1986, 85–87, figs. 25.a, 27.b, 30.a–b; Skupińska-Løvset 1999, 134–136; Parlasca 2006, 222, 224, pl. 17–19a (avec bibliographie complémentaire).

58 Comme le note G. Ploug (Ploug 1986, 87), cet ornement se retrouve fréquemment sur les bustes palmyréniens: Mackay 1949, 179, pl. LX; Stout 2001, 79–80, fig. 5.3.

était peinte en noir[59], le manteau a conservé sa couleur rougeâtre et la tunique sa pigmentation orange. Le type statuaire (bras droit engagé dans le manteau, bras gauche pendant le long du corps, main gauche retenant un pan de l'*himation*) est celui, bien connu depuis l'époque hellénistique, de la ›Grande Herculanaise‹[60]. L'allure générale de la statue est assez naïve, trahissant la main d'un artiste local qui ne devait pas être familier de l'exercice du portrait.

Devant notre statue était disposé un autel sacrificiel rectangulaire[61]. Ce détail, ainsi que l'apparence ›idéale‹ (à notre sens involontaire) du visage ont déterminé H. Ingholt[62] et à sa suite G. Ploug[63] à reconnaître dans ce personnage l'image d'une divinité[64]. I. Skupińska-Løvset a proposé d'y voir plutôt le portrait d'une défunte, dans laquelle on pourrait éventuellement reconnaître une prêtresse d'Isis[65]. Kl. Parlasca confirme à son tour cette identification, précisant toutefois que l'on ne peut s'avancer sur la

59 Ingholt 1940, 133; Ploug 1986, 85.

60 Trimble 2000; Davies 2002; Masséglia 2015, 130–132.

61 Ingholt 1940, 134; Ploug 1986, 93, fig. 32.d. Cet autel devait naturellement servir à l'accomplissement de sacrifices à la mémoire des défunts.

62 Ingholt 1940, 134: »Cette statue représente à notre avis une déesse: tout d'abord on pourrait alléguer la forme particulière de la ceinture, sa plus grande taille et son placement au milieu du mur du fond, et ensuite le fait que cette seule niche n'a pas de loculus correspondant«. L'auteur ajoute en note de bas de page (n. 2): »Quant au nom de cette divinité, on peut penser à Déméter«.

63 Ploug 1986, 95: »The ›heavenly stepmother‹ could thus be depicted as Demeter/Persephone but actually represent Isis, the immortal mother«.

64 Les motivations qui amèneraient les propriétaires de tombeaux dans le monde gréco-romain à inclure des *sculptures* représentant des divinités (et non pas les défunts *in formam deorum*) dans l'espace funéraire n'ont à notre connaissance pas été encore sondées, et mériteraient une étude approfondie.

65 Skupińska-Løvset 1983, 329–330: »Ingholt considers statue 8 A 1 to be a representation of a goddess. There is no reason for this. The fringed girdle cannot alone be a conclusive argument for such an interpretation. Her hairstyle may be a variant of the fashion current in the Hadrianic period, and must be considered as unusual for a goddess. The central position of the female and her look may point towards her importance, but no more. The fact that there is no locus (*sic*) under the statue may indicate that she was buried in, for instance, a sarcophagus«. Skupińska-Løvset 1999, 134, n. 10: »The woman may probably be a priestess of Isis, which would explain her hairstyle with bangs at the ears, and her woven belt with the tassels«.

nature du culte[66]. En effet, le vêtement de la statue n'est pas conforme au costume des prêtresses d'Isis: on n'y retrouve pas la *Knottenpalla* caractéristique et, qui plus est, le personnage n'est pas doté du sistre et de la situle propres aux officiantes du culte isiaque[67]. La coiffure de cette ›prêtresse‹ trouve des parallèles à Palmyre[68] et en Égypte romaine[69], nous permettant raisonnablement de dater notre statue du début de l'époque hadrianique, ce qui s'accorde avec la date que comporte l'épitaphe du buste de Ménophila trouvé dans le même hypogée (an 413 selon l'ère des Séleucides, soit 101 de n.è.)[70].

Qu'elles représentent des personnages masculins, féminins, ou encore des enfants[71], les statues érigées dans les tombeaux revêtaient un prestige certain en raison même de leur rareté (constatée dans tout le monde romain[72]), puisant ses modes d'autoreprésentation dans le répertoire de la statuaire honorifique ou votive. Les statues devaient marquer d'autant plus les esprits des visiteurs qu'elles étaient, dans les nécropoles, d'une certaine manière, en territoire *étranger.*

---

66 Parlasca 2006, 222: »Ingholts wenig glücklicher Deutung der Statue als Göttin wurde mehrfach widersprochen, jedoch von G. Ploug übernommen. Zweifellos ist es vielmehr eine private Grabstatue. I. Skupinska-Lovset hält die Dargestellte wohl mit Recht für eine Priesterin. Im Zusammenhang mit ihrer Deutung der Knabenstatue (Nr. 7) als Isisanhänger interpretiert sie die Frau als Isispriesterin. Als Argument für den sakralen Charakter der Statue nennt sie den Gürtel, d. h. den Rest einer Schärpe, deren unteres Ende deutlich erkennbar ist. Sie spricht für eine Deutung religiösen Charakters, doch ist ein Zusammenhang mit Isis unwahrscheinlich. Die zeitliche Stellung der Statue hat die genannte Autorin hingegen richtig bestimmt. Aufgrund der Frisur wird sie in die hadrianische Zeit zu datieren sein«.

67 Walters 1988, 5–32. Malaise 1992, 337–339.

68 Ingholt 1928, 64–65, PS 39.

69 Grimm 1974, pl. 83.3, pl. 84.2, pl. 85.1–4; Chamay – Frel – Maier 1982, 28–29, fig. 21; *ibid.*, 135, pl. 26.a–b; Aubert – Cortopassi 2004, 86, B12.

70 Ingholt 1940, 132, pl. XLII.1; *IGLS* V, 2015; Ploug 1986, 79, fig. 28.b.

71 Voir par exemple une statue représentant un enfant nu portant deux grappes de raisin, retrouvée dans la nécropole de ʿAzar au sud de Tartous (aujourd'hui au Musée de Tartous, inv. 585): Saliby 1976, 136–137, pl. 18; Wielgosz-Rondolino 2011/2012, 11–12, fig. 3a. N. Saliby y voit une représentation du dieu Bacchus enfant et D. Wielgosz-Rondolino ›both an infant Dionysos because of the grapes he holds, and an Eros *apteros*‹. Nous serions tenté à notre tour d'y voir un portrait funéraire d'un enfant *in formam deorum.*

72 Toynbee 1971, 277; Stewart 2003, 83–84.

PORTES DE TOMBEAUX

La plupart des hypogées aux époques hellénistique et romaine étaient clos par des portes en basalte ou en calcaire, disposant de systèmes de fermeture, et généralement dépourvues de décor ou, tout au plus, ornées de motifs géométriques ou floraux[73]. Il est des exceptions puisque certaines portes présentaient une ornementation plus complexe, au nombre desquelles nous comptons des battants ou des portes figurant des portraits funéraires.

PERSONNAGE MUNI D'UN MASQUE

De la ville de Jaffa (ancienne Ioppe) provient un fragment de porte en marbre blanc (?) imitant une porte en bois avec ses appliques en bronze et présentant en haut-relief, dans un caisson central, un personnage masculin qui dévisage un masque qu'il tient dans ses mains[74]. Le personnage, d'aspect juvénile, est représenté en buste, la tête et les épaules tournées vers la droite. Il porte un *chitôn* à manches longues et à encolure en V, et un *himation* aux pans rabattus sur le torse. Seul le bras gauche, fortement coudé, est apparent. La main gauche soutient le masque par le bas, laissant supposer que son autre main devait soutenir l'objet à l'arrière. La coiffure abondante du jeune homme, portée en casque, se développe en rangées de mèches bouclées, les boucles s'enroulant autour d'un évidement central[75]. Sous de puissantes arcades sourcilières, des yeux finement dessinés aux iris incisés sont séparés par un nez court surmontant des lèvres charnues et un menton fort. Le regard contemplatif, presque introspectif, du jeune homme se porte sur un masque de tragédie qui figure un homme d'âge mûr, portant des cheveux longs et une barbe épaisse encadrant le visage. Les paupières monstrueusement étirées impriment au visage une expression grave, presque tourmentée.

---

73 Sur les portes de tombeaux au Proche-Orient romain, voir la thèse récemment soutenue par M. Gwiazda (Gwiazda 2016).

74 The Israel Museum, Jérusalem, numéro d'inventaire inconnu. H. 108 cm; L. 88 cm.; Pr. 14 cm. Pinkerfeld 1955; Weiss 1999, 32, fig. 6; Weiss 2014, 136, fig. 3.4; Gwiazda 2016, 284–285, n° A193. Un second fragment, sans décor figuré, a été trouvé à proximité et attribué à la même porte.

75 Pinkerfeld 1955, 89.

Une moustache longue jusqu'au grotesque encercle sa bouche béante[76]. Le jeune homme fixe le masque, tout en le tournant vers le spectateur, ce qui fausse peut-être le réalisme de la scène.

S'agissant d'interpréter ce document, trois hypothèses peuvent être envisagées: la première serait que l'image sculptée ne constitue pas un portrait, mais une allégorie théâtrale ou, à tout le moins, une scène de genre; la seconde, que le personnage représenté est un τραγῳδός, un acteur de tragédie[77] (et non de pantomime, puisque le masque qu'il présente n'est pas ›muet‹); la dernière hypothèse serait que le portrait représente un amateur de théâtre ayant souhaité afficher sur son tombeau son goût pour cet art[78]. Les traits individualisés du jeune homme nous incitent à écarter d'emblée la première hypothèse. Quant à la seconde, force nous est de reconnaître que dans l'éventualité où nous aurions affaire à un acteur professionnel, on s'attendrait à ce qu'il se soit représenté en costume de scène. Or son vêtement, selon toute apparence, n'a rien de théâtral[79]. Nous pencherions donc pour la troisième hypothèse. Ceci dit, et en l'absence d'épitaphe identifiant le rôle de ce personnage, entre acteur professionnel ou amateur de théâtre, nous ne trancherons pas[80].

La coiffure du jeune homme (dite des *snail curls*) était effectivement, comme le remarquait Pinkerfeld[81], répandue à Palmyre à l'époque impériale[82], sans être exclusive à cette cité[83]; or cette seule donnée ne saurait

---

76 Sur la typologie des masques de tragédie à l'époque impériale, voir Webster 1967, 17–20. Notre masque a quelque affinité iconographique avec celui »incarnant« Œdipe dans Webster 1967, pl. IV c. (ST 5).

77 Weiss 2014, 58–60: »A relief of a man looking at a mask he is holding adorns the stone door of a burial tomb in Jaffa and possibly alludes to a theater performer who was interred there; it may possibly attest, though indirectly, to the existence of a theater in the city«.

78 Sur la culture théâtrale au Proche-Orient romain, voir Weiss 2014, 117–140.

79 Le costume des acteurs de tragédie ou de comédie était effectivement distinctif comme le montrent certaines fresques murales de Pompéi et d'Herculanum: Ling 1991, 160–161, figs. 171–173. Sur le costume (et les masques) des acteurs de tragédies, cf. Webster 1967, 10; Beacham 1991, 185–187; Micheli 1997.

80 Pour des stèles funéraires montrant des défunts munis de masques, voir Vermeule, Brauer 1990, 117, n° 105 et n. 1.

81 Pinkerfeld 1955, 94.

82 Ingholt 1928, PS 2, PS 9, PS 16, PS 17; Colledge 1976, *passim*.

83 Nous la retrouvons par exemple sur un portrait de Marc-Aurèle (Louvre, Ma 2258: Kersauson 1996, 220–221, n° 96) ou de Lucius Verus enfant (Louvre, Ma 613: *ibid.*, 258–259, n° 115).





5-6 Porte de tombeau présentant un personnage en buste, Ham, IIe s. de n. è. Amman, Musée archéologique de l'Université de Jordanie





7-8 Sarcophage de Bôdostartos, Deb‘aal, 136 de n. è. Beyrouth, Musée National

suffire à soutenir une provenance palmyrénienne pour ce relief, comme le propose l'auteur. Les iris incisés ne se rencontrent qu'à partir de l'époque hadrianique, ce qui nous fournit un utile *terminus post quem*. La coiffure quant à elle ne se rencontre plus après les Antonins, ce qui nous amène à inscrire ce portrait funéraire dans le courant du II^e^ s. de n.è.

TOMBEAU DE HAM

Le portrait du défunt est parfois figuré non sur les battants de la porte, mais sur le linteau. Ainsi, à Ham, au sud d'Irbid en Jordanie septentrionale, a été retrouvée une porte de tombeau décorée d'un buste de jeune homme se détachant du linteau en calcaire, entre deux grandes rosaces à cinq pétales, le tout sculpté en haut relief (figs. 5–6)[84]. Le jeune homme est figuré torse nu et sans bras. La tête, légèrement inclinée et tournée vers la droite, reposant sur un cou massif et droit, qui semble comme surgir de la pierre. Toute la partie gauche du menton, le nez et l'œil gauche ont été arrachés. Les lèvres sont taillées en un sillon horizontal inexpressif et maladroit. L'œil droit est largement ouvert, l'iris incisé légèrement décentré. Les oreilles hypertrophiées sont décollées et aplaties. Une chevelure traitée en courtes mèches serrées surmonte un front haut.

De part et d'autre de la porte ornée d'une simple composition de pseudo-appliques de bronze (ou des imitations de clous à bosses) encadrant des panneaux, sont figurés un long serpent rampant à gauche, et une torche à droite. Outre sa fonction clairement apotropaïque, le serpent devait revêtir des propriétés eschatologiques: en tant qu'animal chtonien, celui-ci communiquait avec les Enfers, mais était aussi symbole d'immortalité, renaissant toujours de ses mues successives. La torche fait évidemment allusion à celle que portent les visiteurs dans le tombeau, mais aussi, et sur un plan symbolique, à l'illumination du monde des morts, évoquant la ›renaissance‹ du défunt, comme le suggérait Fr. Cumont[85].

Cette formule du buste figuré sans bras et torse nu artificiellement interrompu sous la poitrine, pourrait constituer une reprise du buste sculpté en ronde-bosse ou en relief sur les stèles, que l'on trouve à Rome sur des autels et reliefs funéraires représentant des affranchis de la haute

84 Musée archéologique de l'Université d'Amman, numéro d'inventaire inconnu. Shraideh – Lenzen 1984, 299, pl. LVII; Gwiazda 2016, 280, n° A178.
85 Cumont 1949, 48–50. Pour les images de torches et de cierges dans les tombeaux peints palestiniens et méditerranéens, voir Michaeli 2007.

époque impériale[86]. Cette formule iconographique visait à concentrer l'attention du spectateur sur le visage du défunt, et à doter le portrait d'une résonance héroïque en suggérant sa nudité[87].

Le contexte d'exposition de ces portraits, en relief sur les portes ou peints en façade des tombeaux[88], nous renseigne aussi sur le public auquel s'adressent ces représentations: à la différence de la plupart des sarcophages, bustes, stèles et fresques peintes exposés dans l'espace ›privé‹ du tombeau, ces *eikones* étaient censées, à l'image des reliefs rupestres, susciter l'admiration du passant et proclamer le statut social et les vertus civiques du défunt et de sa famille[89].

SARCOPHAGES

Les sarcophages ornés de portraits ne sont assurément pas rares, mais ne représentent cependant à leur tour qu'une faible proportion du corpus des sarcophages antiques trouvés au Proche-Orient. Si les sarcophages importés de Grèce ou d'Asie Mineure ont fait l'objet de nombreuses

---

86 Kockel 1993: J 7, J 16, K 4, L 4, L 5, L 6, L 8, L 17, L 18, L 21, L 23, L 24, M 5, M 9, O 6. Pour des exemples de cette formule appliquée aux bustes en ronde-bosse, voir Fejfer 2008, 246, figs. 161–163.

87 D. Kleiner rattache l'origine de cette figuration (son »Type D«), qui réifie en quelque sorte le défunt en l'assimilant à un véritable buste, aux *imagines maiorum*, les bustes de défunts figurés dans l'*armarium* des maisons patriciennes à l'époque républicaine (Kleiner 1977, 85). Chr. Hallett, quant à lui, note que »[the] consistent draping of the female bust makes it clear that Romans considered undraped male busts to be nude« (Hallett 2005, 194).

88 Pour d'autres exemples de portraits figurés à l'entrée de la tombe, voir la tête sculptée sur un linteau à l'entrée d'un tombeau dans la nécropole de Besara-Beth She'arim: Avigad 1976, 81–82, fig. 33, pl. XXVII, 2; pl. XXIX, 5; Gwiazda 2016, 239, n° A081. La fameuse tombe peinte de Tyr, construite au II^e^ siècle de notre ère, est ornée à son entrée, sur le tympan de la porte, d'une figure féminine ailée (Dunand 1965, 12, pl. VII.1). M. Dunand y voit naturellement une Psyché. Il nous semble tout aussi plausible toutefois d'y reconnaître, étant donné la position centrale de l'image et les traits individualisés du personnage, la défunte fondatrice du tombeau représentée *in formam deorum* en Psyché. Voir aussi le ›Tombeau à la Façade sculptée‹ Q16 d'Abila-Qweilbeh, montrant des images de défunts dans des édicules et un buste central dans le tympan d'un fronton: Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994, 59, fig. 41a.

89 Koortbojian 1996.

études et de commentaires pertinents[90], les sarcophages de production locale, taillés dans le calcaire ou le basalte, et notamment ceux présentant des portraits, n'ont pas encore été à notre connaissance recensés et réunis en une étude monographique. Nous proposons ici d'en considérer deux exemples: le premier célèbre, le second inédit.

SARCOPHAGES DE DEB'AAL

Dans les environs de Tyr, à Deb'aal, a été découvert en 1961 un hypogée comptant trente-six tombes, vingt-neuf sarcophages en plomb issus d'ateliers tyriens et deux sarcophages en calcaire ornés de portraits[91]. Les sarcophages à portraits étaient disposés dans deux *loculi* contigus (2 et 3), et n'étaient décorés que sur leurs seuls petits côtés antérieurs, les seules faces visibles une fois placés dans les *loculi.* Les compositions ornementales des deux sarcophages sont sensiblement identiques, ce qui nous incite à postuler leur contemporanéité. Le premier[92] a sa cuve décorée aux extrémités de deux Victoires ailées faisant face au spectateur, des épaules desquelles pend une lourde guirlande enrubannée portant en son centre une grappe de raisin. Au-dessus de la guirlande figure un *thymiaterion* flanqué de deux rosaces à cinq pétales. Le couvercle a la forme d'un fronton décoré d'une palmette faîtière et de deux latérales formant acrotères. Du champ du tympan se dégage en haut-relief un buste féminin dont la figure est interrompue sous la poitrine et vers lequel convergent deux branches feuillues dessinant des volutes. La femme, tête voilée, le cou paré d'un collier, porte une tunique agrafée sur les épaules et recouverte d'un manteau. Sa coiffure est arrangée en bandeaux de mèches ramenées sur les tempes, deux longues mèches passant par-dessus les pavillons des oreilles (?) et retombant sur les épaules et sur le devant de la tunique. Cette retombée des mèches se voit déjà dans les portraits de Livie (58

90 Pour des études synthétiques sur l'importation de sarcophages au Proche-Orient à l'époque impériale, voir Koch 1977; Koch 1989; Ward-Perkins 1992; Gersht 1996.

91 Hajjar 1965. L'hypogée a livré en outre quantité de bijoux, de monnaies, d'*unguentaria* et de lampes, tous éléments utiles pour cerner la période pendant laquelle cet hypogée a été en usage.

92 Musée national de Beyrouth, inv. F. 361. Calcaire; H. 143; L. 92; Pr. 186. Hajjar 1965, 68, pl. II; Koch 1977, 392, figs. 65, 67; Koch – Sichtermann 1982, 563, fig. 557.

av.–29 de n.è.), épouse de l'empereur Auguste[93], mais se retrouve aussi sur un des types de Sabine (*ca.* 100–136 de n.è.), épouse d'Hadrien[94], duquel la coiffure de notre Tyrienne est plus approchante.

Le second sarcophage présente, comme nous l'avons précisé plus haut, le même décor en ce qui concerne la cuve. Le couvercle en forme de fronton est de même orné d'un portrait en buste, montrant un personnage masculin dans la force de l'âge, figuré dans un médaillon (figs. 7–8)[95]. Le personnage est présenté en haut-relief, en attitude frontale, le corps interrompu sous les épaules. Le torse est nu, le pan d'un manteau plissé passé par-dessus l'épaule gauche. La clavicule plongeant de l'épaule gauche au sternum vient souligner la nudité du torse. Le personnage porte une barbe fournie et une moustache encadrant des lèvres charnues. Le nez est aplati et les yeux (aux iris incisés?) sont enfoncés dans d'épaisses paupières. Le front dégarni est marqué de trois rides et les oreilles sont décollées. La chevelure est arrangée en boucles serrées. Une inscription gravée sur la frise nous livre l'identité du défunt et la date de sa mort: »Bôdostartos, âgé de 35 ans, excellent et qui n'a pas causé de peine, l'année 262, le 17 du mois de Dios«. Cette date correspond, d'après l'ère de Tyr, au 5 décembre 136 de n.è.[96].

Bôdostartos est donc représenté en buste, le torse nu à l'exception d'un manteau. Ce schéma iconographique n'est pas celui dit du *Schulterbauschtypus*, c'est-à-dire d'un buste nu avec le *paludamentum* ou la *chlamys* jeté sur le devant par-dessus l'épaule[97]: en effet le vêtement, qui nous semble être un *himation* plutôt qu'une toge comme le suggérait J. Hajjar[98], est bien porté puisqu'il semble continuer jusqu'à la base du buste. La combinaison de la barbe fournie, du front ridé (en dépit de son jeune âge), du torse nu et de l'*himation* vise à représenter Bôdostartos en *pe-*

---

93 Voir par exemple au Musée du Louvre la statue Ma 1245: Kersauson 1986, 100–101, n° 44.

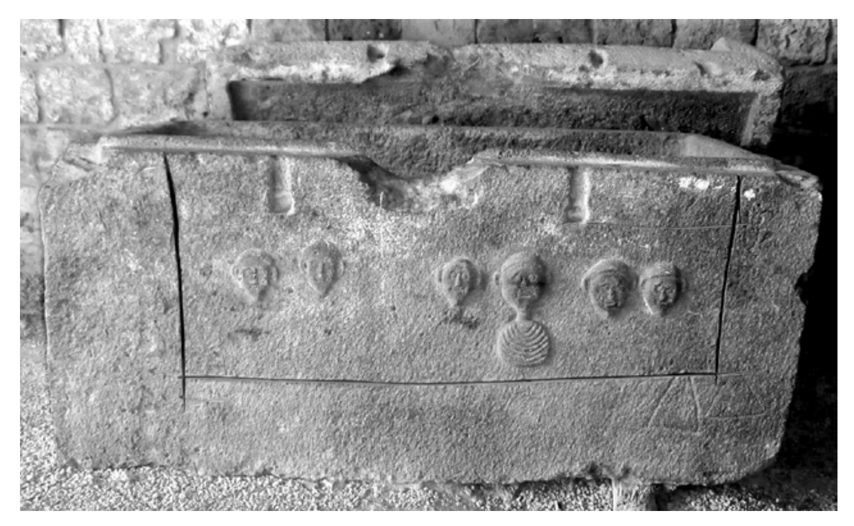
94 Balty – Cazes – Rosso 2012, 149, fig. 82.

95 Hajjar 1965, 71–73, pl. IV; Koch 1977, 392, fig. 64, 66; Koch – Sichtermann 1982, 563, fig. 556.

96 Pour l'inscription, voir Yon – Aliquot 2016, 164, n° 328. L'anthroponyme est d'origine phénicienne (›d'Astarté‹ ou ›[de la main] d'Astarté‹), mais est ici hellénisé.

97 Sur ce type iconographique, voir Hallett 2005, 106–113. Cette variante du défunt figuré partiellement nu est aussi attesté au Proche-Orient romain, par exemple à Héliopolis-Baalbek: van Ess – Petersen 2003, 93, fig. 13.

98 Hajjar 1965, 71.



9 Sarcophage en basalte orné de portraits, Menjez (?), II[e]–III[e] s. de n. è. Tripoli, Citadelle de Tripoli

paideumenos, c'est-à-dire en homme ›cultivé‹, marquant son goût pour la *paideia* grecque[99]. Le médaillon ou *clipeus* aurait, quant à lui, une fonction héroïsante[100].

SARCOPHAGE DE MENJEZ

Un troisième sarcophage illustre à notre sens la large diffusion du portrait funéraire sur la côte syrienne à l'époque impériale. Celui-ci, actuellement conservé à la citadelle de Tripoli, proviendrait des environs de Menjez dans la région du ʿAkkar libanais (fig. 9)[101]. Taillé dans le basalte,

99 Borg 2004, et particulièrement 162: »when depicted in combination with a bare chest and *himation*, [the furrowed forehead's] most obvious association will be with Greek *paideia*, and in this context also the beard will add to the overall picture of someone advertising his Greek education«. À Salt, dans le nord de la Jordanie, a été retrouvé *in situ* un relief (aujourd'hui disparu) représentant un homme d'âge mûr vêtu de même et tenant dans la main droite un rouleau (Hadidi 1979, 131, pl. XLIX), ce qui, selon B. Borg (*ibid.*, 162–163), serait le signe de son goût pour les belles-lettres.

100 Winkes 1969, 81–92; Fejfer 2008, 128–129.

101 Actuellement conservé à la citadelle de Tripoli. Dimensions de la cuve: H. 90 cm; L. 200 cm.; Pr. 88 cm. Inédit. Je tiens à remercier Elsy Trad, de la Direction Générale des Antiquités du Liban, d'avoir bien voulu me communiquer les photographies et les dimensions de ce document.

ce sarcophage présente sur sa cuve trois paires de portraits réparties sur la largeur de la cuve. Un seul de ces portraits est présenté en buste, les autres ne figurant que le visage. Tous ces portraits se signalent par leur caractère extrêmement schématique, et pour certains le sexe même du personnage ne peut être déterminé avec certitude. Les deux premiers visages à partir de la droite montrent des jeunes hommes aux visages longitudinaux, les mentons extraordinairement étirés, les oreilles décollées, les sourcils broussailleux. Un certain soin a été apporté au traitement des coiffures, figurées en courtes mèches ondulantes au-dessus de fronts dégarnis. Les lèvres sont indiquées par un simple trait incisé, dessinant un sourire. Les iris, à ce qu'il nous semble, sont incisés. Le troisième visage est d'apparence similaire, les yeux taillés en globes protubérants. La quatrième figure est présentée en buste sans bras: c'est un homme d'âge mûr figuré en *himation* traité en arcs concentriques se développant à partir du cou. La tête, reposant sur un cou singulièrement fin, présente de même un menton allongé, des oreilles décollées en arcs, des pommettes saillantes et joufflues, des globes oculaires circulaires et un nez court. De la chevelure ne paraît qu'une série de mèches tombant sur le front, surmontée d'une espèce de calotte, qui pourrait le désigner comme prêtre. À sa gauche, deux autres visages de même allure pourraient représenter des personnages féminins voilés.

Cette suite de portraits semble avoir représenté une famille, dont le *pater familias* devait être le personnage représenté en buste et coiffé de la calotte. Son caractère fruste, imputable à l'artiste, n'en démontre pas moins la faveur dont a joui le genre du portrait auprès des couches plus modestes de la population du Liban-Nord à l'époque romaine. Ces portraits accusent un curieux schématisme et une exécution naïve; ils se rencontrent dans les différentes régions de l'Empire romain[102]: nous en trouvons des témoignages en Gaule Aquitaine[103] ou encore en Mésie

102 Kl. Parlasca remarquait déjà dans l'introduction de sa synthèse consacrée à la portraiture funéraire syrienne des époques hellénistiques et romaines que »[die] syrischen Vergleichsstücke aus hellenistischer und römischer Zeit können nur in Ausnahmefällen einem Vergleich mit den Meisterwerken der Klassik standhalten. Dabei wir allerdings gern übersehen, daß es gerade auch in Athen neben den häufig reproduzierten Spitzenstücken zahllose Werke einer handwerklichen Serienproduktion gibt, die in künstlerischer Hinsicht keine besonderen Ansprüche stellen können«.

103 Cazes *et al.* 1995, 231.

Supérieure[104], pour ne citer que ces exemples. Les particularismes de ces représentations ne doivent pas être interprétés comme des formes de résistance aux prototypes métropolitains (dans le sens de *stadtrömischen*)[105]. Le sarcophage de Menjez, à l'instar d'autres portraits funéraires qui se ressentent d'un style ›naïf‹[106], ne sont pas l'expression d'un art local autonome, mais des tentatives malheureuses d'imitation d'œuvres de meilleure finition que ces artistes et commanditaires pouvaient admirer dans les nécropoles des grandes cités proche-orientales. Comme le remarque D. Mladenović à propos de représentations similaires en Mésie Supérieure, »local sculptors were consciously inserting themselves into the classical tradition where the close reproduction of a prototype was valued, and there is nothing to indicate their rejection of this value«[107]. Sur notre panneau, les visages n'ont rien de distinctif, qui aurait permis aux proches, visitant le tombeau, de reconnaître indubitablement tel parent ou tel autre d'après ses traits individualisés. À défaut de ressemblance naturaliste, les propriétaires auraient pu joindre aux portraits des motifs ou des attributs (corbeille, bijoux, métier à tisser, armes, rouleau, etc.), qui auraient particularisé davantage la représentation de chaque personnage, lui conférant une *persona* plus substantielle. Mais, à l'exception du personnage en buste, tous les autres n'ont aucun élément distinctif. Ce sarcophage nous invite donc à réévaluer la catégorie même de portrait et sa portée pour ces commanditaires et spectateurs antiques: en effet, le portrait ne doit pas être ici entendu comme une image ressemblante du défunt, même idéalisée, mais comme un symbole valant pour soi dont la principale visée est de donner corps à la réussite sociale des défunts. Nous devons supposer qu'en contexte d'exposition »privé«, tel que l'était le tombeau familial, les visiteurs étaient en mesure d'identifier les défunts, d'après l'emplacement du sarcophage ou en s'aidant d'inscriptions aujourd'hui disparues. Le portrait ne traduit donc pas ici une tentative de reproduire fidèlement l'image du défunt, au moyen de la *mimèsis*, mais

---

104 Mladenović 2016, 108, fig. 6.2.

105 *Contra* Skupińska-Løvset 2003, 599: »The avoidance of a veristic presentation of the human face, pertaining to intellectual perception, could certainly be considered a feature marking resistance, but only once any influence of the veristic style in Syria were recorded (*sic*)«.

106 Skupińska-Løvset 1983; Weber 2002.

107 Mladenović 2016, 111.

fonctionnait comme un *status symbol*[108]: dans une visée commémorative, c'est-à-dire pour l'accomplissement des rites de commémoration et pour la préservation de la mémoire des défunts, tout se passe comme si, pour reprendre la formule de D. Mladenović, ces images étaient »semantically correct and entirely successful«[109].

L'aspect générique, enfin, de ces ›portraits‹ rend la question de leur datation délicate: l'incision des iris d'une part, et l'absence de symboles explicitement chrétiens d'autre part, nous déterminent à placer ce sarcophage dans la seconde moitié du II^{e} ou le courant du III^{e} s. de n.è., sans qu'il soit possible de préciser cette date davantage.

STÈLES

Les stèles funéraires ornées de portraits, en haut ou bas-relief, sont, avec les bustes, une des formes les plus fréquement retenues pour la représentation des défunts dans les tombes. Malgré leur nombre relativement

---

108 Skupińska-Løvset 2003, 591: »[...] regional portraiture of popularist style is more preoccupied with the showing of the status of a person than his/her actual appearance«, et récemment Birk 2013, 132: »The presence of a portrait conveys in itself a certain level of education, and was therefore indicative of the person's social standing. As such, individual characterisation of the portrait subject sometimes seems to have been less important than having a portrait that, despite its more or less generic facial features, symbolised the individual and represented the virtues and qualities of that person«.

109 Mladenović 2016, 113. L'auteur ajoute (*ibid.*, 114): »If the subject being represented is perceived as defying conventional means of portrayal, or if a successful representation of the subject was not considered important in the first place, its success would not necessarily be based on realism or naturalism. If these sculptures are seen as expressions of the ideas that the objects themselves are intended to evoke, then the figural imagery carried by the sculptures is not much more than a suggestion, and an object of poorer quality would have been equally acceptable as long as the object fulfilled its purpose«. P. Zanker était parvenu à la même conclusion, voyant dans la piètre qualité de certaines représentations une volonté de s'approprier un signe de réussite sociale plutôt qu'une œuvre de grande qualité, et ressemblante: »Wie groß das Verlangen nach einer solchen Bildnisdarstellung war, zeigen gerade die vielen mißglückten Stelen, die man in allen Provinzmuseen, aber auch in Rom findet. Es waren eben die Auftraggeber, die drängten und notfalls auch akzeptierten, was ein ganz ungeübter Steinmetz leisten konnte, auch wenn sie dabei für unsere Augen eher karikiert als porträtiert wurden« (Zanker 1992, 346).

considérable, aucune stèle n'a à notre connaissance été découverte en contexte archéologique qui pourrait indiquer son mode d'exposition original. Nous ne pouvons que supposer que certaines d'entre elles devaient être fichées en terre à l'entrée des tombeaux, tandis que d'autres devaient être disposées à l'intérieur des hypogées, devant les *loculi*. Le format même de la stèle se prête à un large répertoire figuratif et ornemental, et permet des compositions originales.

STÈLES DE GAÏUS FULLONIUS

Bien qu'elles ne nous soient connues que par des croquis approximatifs, deux stèles de basalte, inscrites, provenant des environs d'Émèse (actuelle Homs), sont d'un grand intérêt pour notre appréciation de la portraiture funéraire en Syrie romaine (et au-delà), puisqu'elles consistent en deux portraits d'un même personnage, à savoir le vétéran Gaïus Fullonius. La première figure le vétéran en grandeur naturelle, en haut-relief, représenté en pied[110]. Il est vêtu d'une tunique recouverte d'un manteau, dont un pan est rabattu par-dessus son poignet gauche, la main étant ramenée au niveau de l'abdomen, tandis que dans sa main droite il tient une lance. Au-dessus de la tête, qui avait malheureusement disparu, se lisait l'inscription: »Gaïus Fullonius Severus, cavalier, l'an 500 (?), le 23^{e} du mois Péritios«. La date de l'épitaphe correspond, d'après l'ère séleucide, à l'an 188 de n.è.[111].

La seconde stèle est apparemment (et d'après le dessin) un bas-relief cintré montrant Gaïus Fullonius à cheval, armé d'une courte lance et d'un petit bouclier rond[112]. Sur ses épaules est perché un aigle aux ailes éployées: c'est sans doute un rappel de l'aigle (*aquila*) figuré sur les étendards de la légion romaine[113]. Le personnage semble casqué mais le croquis ne donne qu'un détail confus de son vêtement. L'épitaphe grecque gravée de part et d'autre du personnage nous livre son identité: »Gaius Fullonius Severus, vétéran«[114]. Notons que ce Gaius Fullonius, portant les *tria nomina*, devait être citoyen romain.

---

110 Disparu. Dimensions: H. 170 cm; L. 50 cm. Perdrizet – Fossey 1897, 72–73, n° 16, fig. 2.

111 *IGLS* V, 2097: <Γάϊος Φ>ου<λ>λώ|νιος Σε|ουῆρος| [ἱππ]εὺς || ἔτου[ς φʹ (?)] | μη(νὸ)ς (?) Πε|[ριτ(ίου)] <γ>κʹ (lecture R. Mouterde).

112 Perdrizet – Fossey 1897, 72, n° 15; *IGLS* V, 2096.

113 Balty – Van Rengen 1993, 22.

114 *IGLS* V, 2096: Γ(άϊος) Φουλλώνι|ος Σεουῆ|ρος <οὐ>ετρα|νός (lecture R. Mouterde).

Cette paire d'images appelle plusieurs remarques. Nous avions souligné plus haut leur principal intérêt: Gaius Fullonius ou son entourage avait commandé deux reliefs funéraires, l'un le représentant en fantassin, l'autre en cavalier. On note toutefois que son statut de cavalier (ἱππεύς) n'est mentionné que dans l'épitaphe de la stèle le montrant en fantassin, cette précision étant superflue sur la seconde puisqu'on le voit sur sa monture. Gaius Fullonius avait ainsi pris soin d'indiquer son statut de cavalier sur les deux stèles, ce qui nous amène à conjecturer que ces deux reliefs ne devaient peut-être pas être exposés en un même lieu.

Ces représentations ›doubles‹, bien que rares, ne sont pas inédites au Proche-Orient romain: nous en trouvons des occurrences à Palmyre, où une certaine ʿAlâ, fille de Yarhai, par exemple, possédait deux bustes la montrant dans deux différentes attitudes, les épitaphes indiquant les mêmes noms et la même année de décès[115]. M. Heyn en conclut que les bustes d'ʿAlâ devaient probablement être exposés l'un dans le tombeau de sa famille paternelle et l'autre dans celui de son époux[116].

Notons aussi l'attitude particulière de Gaius Fullonius sur la première stèle, tenant dans une main la lance, tandis qu'un pan de son manteau s'enroule autour de son poignet gauche, l'avant-bras longeant la taille, ce dernier geste étant une citation, en quelque sorte, de la statuaire honorifique. On pourrait y déceler une volonté de la part de Gaius Fullonius de se présenter simultanément en militaire et en citoyen exemplaire qui, ayant achevé son service (puisqu'il est vétéran), a su prendre une part active à la vie politique de sa cité. Les inscriptions votives, honorifiques ou funéraires de la Syrie romaine tendent en effet à montrer que les vétérans étaient bien intégrés aux institutions politiques de leurs cités et villages, et contribuaient aux activités édilitaires de celles-ci[117].

HAUT-RELIEF D'UNE MUSICIENNE

Les représentations de soi en contexte funéraire étaient aussi l'occasion, comme nous l'avons entrevu avec le sarcophage tyrien de Bôdostartos, d'évoquer les qualités intellectuelles du défunt, à une époque où cel-

---

115 British Museum, inv. 125695; Glyptothèque Ny Carlsberg, inv. 1079: Heyn 2010, 640 et n. 73; Kropp – Raja 2014, 404 et n. 58.
116 Heyn 2010, 640.
117 Sartre-Fauriat 2005. L'auteur note toutefois que ce phénomène d'intégration des soldats et vétérans aux élites financières et sociales des cités et villages de la Syrie est plus aisément décelable dans le Hauran que dans les autres régions de la Syrie et de l'Arabie, où les légions n'étaient souvent que de passage (*ibid.*, 132).



10 Stèle de la musicienne, Philippopolis (Shahbā), III[e] s. de n. è. Souweida, Musée de Souweïda inv. 281

les-ci paraissaient, sous l'effet de la Seconde Sophistique, indispensables à l'exercice des magistratures[118]. Le portrait funéraire de Bôdostartos représenté en *pepaideumenos* pourrait ainsi trouver un de ses pendants féminins dans une stèle anépigraphe, taillé dans le basalte et provenant de Philippopolis (actuelle Shahbā) en Syrie du Sud[119]. Ce haut-relief (fig. 10), dont l'aspect n'est pas sans rappeler la statue de la dame sidonienne mentionnée plus haut, figure un personnage féminin assis sur un siège à haut dossier (*cathedra*), dont l'arrière n'est pas travaillé et dont le pied visible est orné sur toute sa hauteur de motifs circulaires (imitant des pierreries ou des incrustations de perles, ou encore des appliques en bronze?)[120]. La jeune femme est représentée le torse de face, les jambes tournées vers la gauche. Elle porte un *chitôn* à manches ceinturé sous la poitrine et un *himation*, parcouru de plis épais, enveloppant le bas du corps jusqu' aux chevilles, et duquel dépassent des pieds chaussés. La tête, nue, a été martelée, mais laisse deviner des traits juvéniles. Les cheveux sont

---

118 Sur ce phénomène culturel, voir Anderson 1993; Borg 2004; Whitmarsh 2005. Pour sa traduction plastique, voir Marrou 1938, Ewald 1999.
119 Musée de Souweïda, inv. 281. Dimensions: H. 94 cm; L. 42 cm.; Pr. 40 cm: Sartre-Fauriat 2001a, I, 283–284, n° 46 (avec bibliographie antérieure).
120 Sur la typologie de ce siège, voir Richter 1966, 101–102, pl. 505–508.

noués en deux longues tresses enroulées couvrant les oreilles et longeant le cou. La femme semble en outre porter un collier dont la forme a été rendue méconnaissable par l'érosion de la pierre. L'avant-bras droit passe devant le buste pour se porter vers un objet tenu verticalement, appuyé sur la cuisse gauche. A. Sartre-Fauriat voit dans cet attribut »une sorte de planche étroite, évasée vers le haut, avec une partie ronde à mi-hauteur« et ajoute que »l'idée qu'il s'agit d'un instrument de musique, lyre ou harpe se défend«[121]. Nous retenons volontiers cette dernière interprétation, et sommes tenté de voir dans cet instrument à cordes une variante locale de la πανδοῦρα (trois cordes) ou du σκινδαψός (quatre cordes) auquel les Grecs prêtaient d'ailleurs une origine »assyrienne«[122]. Quant à la »partie ronde« que mentionne Sartre-Fauriat, elle ne saurait être la caisse de résonance, dont le placement à cette hauteur serait incongru. Nous y voyons tout simplement la main gauche (martelée ou inachevée) de la jeune femme tenant la pandore, tandis que trois doigts de sa main droite en pincent les cordes. De semblables représentations de femmes jouant d'un instrument à cordes (et précisément de la πανδοῦρα, ou de son équivalent romain, le *pandurium*) se retrouvent sur des reliefs de sarcophages d'époque impériale, à l'exemple d'un sarcophage à Londres daté de 220 de n.è.[123], ou du sarcophage de P. Caecilius Valerianus au Vatican, produit dans le dernier quart du III^e^ s. de n.è.[124], ou encore du sarcophage de Sosia Iuliana à Ravenne[125]. Notons aussi que les sièges à hauts dossiers recourbés sur lesquels sont assis ces personnages féminins entretiennent un rapport iconographique étroit avec celui de notre musicienne. Il nous reste à examiner la pertinence de cet attribut musical en contexte funéraire.

À partir du III^e^ siècle de n.è., les défunts sont fréquemment figurés sur les sarcophages dans des attitudes ou prenant part à des scènes évoquant la vie intellectuelle: les hommes sont munis de rouleaux (*volumina*)[126], tandis que les femmes jouent d'un instrument de musi-

---

121 Sartre-Fauriat 2001a, I, 284.
122 Mathiesen 1999, 283–285. Pour des figurations de cet instrument dans l'art grec, voir Reinach 1895; Higgins – Winnington-Ingram 1965.
123 British Museum, inv. 2320: Koch – Sichtermann 1982, 111, fig. 108.
124 Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, inv. 9538 / 9539: *ibid.*, fig. 109.
125 *Ibid.*, 287, fig. 304.
126 La figuration du *volumen* dans la main du défunt a reçu différentes interprétations (testament, livre de comptes, ouvrage littéraire, etc.), et cet attribut devait être nécessairement polysémique.

que[127]. Le goût pour la musique et la pratique d'un art musical sont évidemment à mettre en relation avec les Muses, aux côtés desquelles les défuntes sont d'ailleurs souvent figurées. Dans son magistral *Μουσικὸς Ἀνήρ*, H.-I. Marrou avait dressé un catalogue de ces représentations de musiciennes et en avait donné une interprétation qui n'a rien perdu de son acuité[128]. Certes, l'adjonction d'un instrument de musique participe de l'identification de la jeune femme aux Muses, ou du moins de sa présentation comme une suivante de celles-ci. Mais cette pratique musicale était aussi ancrée dans une réalité familière, puisque l'enseignement de la musique entrait ordinairement dans l'éducation d'une jeune fille de la haute société[129]. Plutôt qu'une musicienne professionnelle, ou une évocation abstraite de l'univers des Muses, les spectateurs antiques devaient sans doute reconnaître dans ce portrait celui d'une jeune femme qui s'adonnait à la pratique musicale dans la sphère privée, et y voir plus largement l'illustration d'une éducation accomplie.

BUSTES

Le buste constitue, comme nous l'avons précisé plus haut, le support le plus courant de portrait funéraire au Proche-Orient romain. Il était le plus souvent placé dans une niche aménagée près du *loculus* (et la constatation même de ces niches dans les hypogées nous permet d'ailleurs d'y restituer des bustes et reliefs aujourd'hui disparus). Si la majorité des bustes nous sont parvenus dans un état à peine ébauché, réduits en

---

127 Des personnages féminins sont aussi figurés avec des rouleaux, et la fréquence de ces occurrences augmente à partir du milieu du III^e^ siècle de n.è.: Huskinson 1999, 197–200.

128 Marrou 1938, 195: »Pas plus que le *volumen*, la lyre ou le luth ne peut passer pour un symbole abstrait de la qualité de défunt. Inutile de chercher quelque lointain symbolisme: pourquoi nos joueuses de lyre ne seraient-elles pas, tout simplement, des ›musiciennes‹? Sinon nécessairement des virtuoses de leur instrument, du moins des ferventes de la μουσική, de l'art ou des arts que ce nom représentait«; *ibid*, 216, n. 42: »[…] on pourrait sans doute rappeler que Μουσική signifie parfois non pas la musique au sens étroit, mais de façon très générale ›la chose des Muses‹, l'ensemble des sciences et des arts auxquels président ces déesses […]; dès lors, représenter une défunte en ›musicienne‹ serait une manière de signifier, tout simplement, qu'elle était une femme cultivée … Mais je préfère l'interprétation littérale, qui a pour elle le témoignage des inscriptions«.

129 Mano 2005, 415–416.



11 Buste d’une dame, Gadara (Umm Qeis), deuxième moitié du II^e^ s. de n. è. Irbid, Museum of Jordanian Heritage, Université du Yarmouk, inv. A 3508/608

quelque sorte à la figuration élémentaire d'une silhouette humaine[130], quelques œuvres se distinguent cependant par une exécution plus soignée et par une plus grande attention portée à la définition de traits individualisés.

BUSTE D'UNE DAME AU MUSÉE DE L'UNIVERSITÉ DU YARMOUK

Nous prendrons pour exemple un buste conservé au musée archéologique de l'Université du Yarmouk à Irbid et qui proviendrait, selon Th. Weber, de Gadara (actuelle Umm Qeis), une des cités de la Décapole. Ce buste en calcaire (fig. 11)[131] figure un personnage féminin aux épaules larges, portant un *chitôn* dont on ne distingue que le col, et un *himation* enveloppant tout le torse et qui se développe en d'épais plis curvilignes. Les surfaces sur les côtés et à l'arrière ont été soigneusement lissées mais ne présentent aucun relief ou décor, ce qui s'accorde avec l'exposition de ce buste dans une niche funéraire. Le visage est ovale et plein, les lèvres charnues marquent aux commissures comme une moue renfrognée, empreinte de tristesse. Le nez est brisé. Des paupières épaisses encadrent des yeux en amande, aux iris incisés (le creusement des pupilles est moderne). Les sourcils sont dessinés au moyen d'une suite d'encoches obliques. La chevelure est arrangée en de longues tresses crantées sur le front et torsadées sur les tempes, séparées par une raie médiane. Cette coiffure élégante reprend le type de Lucille (147–183 de n.è.), fille de Marc Aurèle[132], ce qui nous permet d'inscrire ce portrait dans la deuxième moitié du IIe siècle de n.è.

BUSTE PEINT D'ABILA

Le dernier document que nous examinerons dans le cadre de cette contribution est un buste en calcaire sommairement peint, provenant de l'hypogée Q11 de la nécropole d'Abila (actuelle Qweilbeh), autre cité de la Décapole, au nord de Gadara. Ce buste[133] consiste en un bloc rectangulaire à la surface antérieure aplanie, surmonté d'une forme circulaire à

---

130 Voir Skupińska-Løvset 1983; Weber 2002.
131 Irbid, Museum of Jordanian Heritage, Université du Yarmouk, inv. A 3508/608. H. 43; L. 35,9; Pr. 20. Weber 2002, 418, PL 39, pl. 50:A–D.
132 Voir par exemple un portrait de Lucille au musée du Louvre (Inv. Ma 1171): Kersauson 1996, 280–281, n° 127.
133 Irbid, Musée archéologique, numéro d'inventaire inconnu. H. 33; L. 30. Barbet – Vibert Guigue 1989/1994, 54, 330, fig. 23; Weber 2002, 476, A 36, fig. 128, pl. 114.H.

l'emplacement de la tête, sur laquelle sont esquissés dans un style fruste les traits d'un homme barbu au front dégarni. Un trait horizontal parcourant les épaules indique le bord supérieur de son vêtement, tandis que deux larges traits verticaux désignent les *clavi* peints en rouge. Ce portrait peint ne se signale pas particulièrement, loin s'en faut, par sa qualité d'exécution, mais mérite notre attention en raison de son support. En effet, un grand nombre de bustes rectangulaires aux têtes silhouettées, aux surfaces planes et vierges de tout décor, a été retrouvé dans la région de la Décapole. Ce buste peint nous invite à voir en cette série de bustes des supports de portraits peints initialement disposés dans des niches près des *loculi*[134]. Les traits physionomiques étaient parfois dessinés au trait de charbon, comme le montre un buste recueilli par la mission américaine à Abila[135]. Le rapprochement de notre buste peint de celui sculpté (et sans doute originellement peint) de la dame de Gadara nous permet d'apprécier toute la palette typologique et artistique dont disposaient les notables d'Abila et du nord de la Jordanie pour leurs portraits funéraires. Si le type de portrait funéraire (buste, stèle, sarcophage, portrait peint) relève dans une certaine mesure de la préférence artistique des commanditaires, le coût des œuvres devait aussi orienter ce choix. Le large répertoire de portraiture funéraire mis à disposition des notables, s'étalant du sarcophage attique à *klinè* au visage dessiné au charbon sur un buste rudimentaire, a certainement permis à une plus large proportion de la population d'accéder à ces modes de commémoration.

CONCLUSION

Si la portraiture funéraire est documentée au Proche-Orient dès l'Âge du Bronze et connaît une vigueur renouvelée aux époques achéménide et hellénistique, ce phénomène, largement circonscrit au cours de ces siècles à la côte syro-palestinienne, va connaître une nouvelle impulsion

---

134 Barbet – Vibert-Guigue 1989/1994, 54: »[Ces bustes] conservent exceptionnellement des traces de couleur noire, rouge, marron ou ocre jaune, selon les cas, et il paraît évident que tous devaient être peints à l'origine«; Weber 2002, 476: »Die Angabe physiognomischer Details durch Bemalung scheint also bei den Abilener Totenbildern verbreitet gewesen zu sein«.
135 Smith 1989, 30, fig. 7.9. Je remercie Michael Fuller de m'avoir communiqué un cliché de ce buste, actuellement conservé au Covenant Theological Seminary de Saint-Louis, Missouri (numéro d'inventaire inconnu).

lorsque la Syrie puis l'Arabie entrent dans l'orbe de Rome, et sera étendu à des régions où il n'était jusqu'ici pas encore attesté. Les ›bourgeoisies‹ de l'intérieur syrien et nord-arabique se saisissent alors d'un mode d'expression qui condense efficacement en un langage codifié, et donc aisément déchiffrable, leur ascension sociale et leur participation à une *koinè* culturelle méditerranéenne qu'on voit aussi reflétée dans l'architecture et l'épigraphie funéraires. Notons enfin que la ›pénétration‹ du portrait funéraire dans ces provinces, d'autant plus profonde qu'elle connaîtra une admirable longévité (le tombeau d'Abedrapsas est daté de 325 de n.è.), va s'accompagner d'un élargissement sans précédent non seulement du répertoire typologique (statues, stèles, façades de tombeaux, bustes, peinture murale, etc.) mais encore du formulaire iconographique (figures endeuillées, portraits familiaux, scènes de la vie intellectuelle, personnages en habit militaire ou sacerdotal, formules d'héroïsation et de *Privatapotheose*, etc.).

À défaut de données fiables sur les prix pratiqués pour la confection des portraits funéraires[136], un examen du contexte d'exposition de ces portraits (dans les hypogées, sur les façades des tombeaux, ou le long des voies romaines bordées de tombes, pour reprendre la formule d'A. Roth Congès[137]) nous permet de cerner la clientèle à laquelle cette production était adressée. Il faut se garder, en effet, de voir dans cette inflation de la portraiture funéraire une quelconque ›démocratisation‹ (au sens moderne) de l'accès à ce mode de représentation: ces images étaient placées dans des hypogées ou des tombeaux construits, dont l'aménagement était sans nul doute coûteux, ce qui nous laisse supposer que seuls les notables, c'est-à-dire les élites politiques et économiques des cités ou villages, avaient les moyens de telles dépenses et pouvaient donc s'offrir ces représentations.

Or, ce même examen doit nous pousser à réévaluer notre acception de la notion de *Massenphänomen*: si la portraiture funéraire peut être interprétée comme un phénomène de masse, ce n'est pas en raison du volume plus ou moins grand d'œuvres conservées, mais précisément en

---

136 Si les amendes sépulcrales imposées en cas de violation de la tombe se rencontrent quelquefois dans les épitaphes, nous sommes très mal renseignés sur les coûts des sculptures funéraires. L'épitaphe gravée sur un cippe figurant un soldat (Septimius Dardisanus, de la Legio II Parthica stationnée à Apamée) mentionnant un prix de 1000 deniers (Balty – Van Rengen 1993, 34, pl. 12), est à notre connaissance la seule information dont nous disposons en milieu syrien.
137 Roth Congès 1990.

vertu du contexte d'exposition de ces *eikones* funéraires qui conversaient avec un public dépassant le cercle des seuls commanditaires et de leur entourage. Les reliefs sculptés sur les façades de tombeaux, les portraits figurés sur les portes des sépultures en milieu rural interpelaient les voyageurs aux abords des routes commerciales. Les sarcophages à *klinai* figurant des couples de défunts allongés, disposés sur les toits des enclos funéraires à Tyr[138], s'offraient au regard des voyageurs et des habitants de cette cité. Les adresses aux passants mentionnées dans des épitaphes de Beisān-Scythopolis[139], de Byblos-Jbeil[140] ou de Gérasa-Jérash[141] (pour ne retenir que ces exemples), si elles peuvent être vues comme autre chose que des transcriptions ›mécaniques‹ de lapicides puisant dans leurs catalogues d'épigrammes funéraires, témoignent en ce cas d'une volonté de la part des propriétaires de prendre le passant à témoin et de saisir son attention par un déploiement de décor et de luxe qui ne pouvait qu'être rehaussé par l'insertion de portraits funéraires.

Mais nous pouvons tenter aussi de reconstituer par l'imagination le spectacle des cortèges funèbres procédant depuis les *domus* jusqu'aux nécropoles[142], à l'occasion desquels des portraits funéraires pouvaient être exhibés[143]. Sans spectateur, le portrait funéraire demeurait »muet«, inopérant, et le souvenir du défunt se dissolvait. Si le portrait funéraire, dans l'espace syrien et dans le monde romain, peut être lu comme un phénomène de masse, c'est aussi, et peut-être par-dessus tout, au sens premier d'une œuvre destinée à une ›foule de regards‹.

---

138 Birk 2012, 119–120.
139 Avi-Yonah 1939, 59–60, n° 3.
140 Renan 1864, 183–185.
141 Germer-Durand 1899, 24–25, n° 31.
142 Voir Bodel 1999.
143 Nous n'établissons pas ici une filiation, qui nous semble difficilement démontrable, entre les cortèges funèbres de l'aristocratie romaine à l'époque tardo-républicaine, au cours desquels étaient paradées les *imagines maiorum* en cire, et les processions funèbres dans ces provinces orientales d'époque impériale pour lesquelles nous n'avons, dans l'espace syrien du moins, aucun clair témoignage iconographique ou archéologique. Ces processions, manifestations sociales et civiques par excellence, étaient sans doute exploitées par les organisateurs pour exalter la mémoire du défunt, et par là le prestige social des survivants. L'exhibition à cette occasion des portraits funéraires (sarcophages attiques, statues, stèles, etc.) n'aurait pas manqué d'impressionner les spectateurs. Pour une réflexion similaire, voir de Jong 2010, 624.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1, 2, 4, 11 © B. Annan
Fig. 3 © J. Aliquot
Fig. 5, 6 © Wikicommons
Fig. 7, 8 D'après Yon – Aliquot 2016, fig. 328a–b
Fig. 9 © E. Trad
Fig. 10 © DAI

Pl. 9 © T. Michaeli
Pl. 10a © B. Annan
Pl. 10b © DAI.

BIBLIOGRAPHIE

AAES II Butler, Howard Crosby: Architecture and Other Arts (Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899–1900, II). New York 1903.
Abdul-Hak 1954/1955 Abdul-Hak, Sélim: Rapport préliminaire sur des objets provenant de la nécropole romaine située à proximité de Nawa (Hauran). In: Annales Archéologiques Syriennes, 4–5 (1954–1955), 163–188.
Aliquot 2009 Aliquot, Julien: La vie religieuse au Liban sous l'Empire romain. Beyrouth, Paris 2009.
Altheeb 2015 Altheeb, Dani: Funerary Sculptures in the Tomb of Abedrapsas at Frikya. In: Zeitschrift für Orientarchäologie 8 (2015), 236–249.
Anderson 1993 Anderson, Graham: The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire. Londres, New York 1993.
Aubert – Cortopassi 2004 Aubert, Marie-France – Cortopassi, Roberta: Portraits funéraires de l'Égypte romaine: I. Masques en stuc (Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes). Paris 2004.
Avigad 1976 Avigad, Nahman: Beth She'arim. Report on the Excavations during 1953 – 1958. Volume III: Catacombs 12 – 23. New Brunswick (N. J.) 1976.
Avi-Yonah 1939 Avi-Yonah, Michael:Greek and Latin Inscriptions from Jerusalem and Beisān. In: Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine 8 (1939), 54–61.
Balty – Van Rengen 1993 Balty, Jean-Charles – Van Regen, Wilfried: Apamée de Syrie. Quartiers d'hiver de la IIe Légion parthique: Monuments funéraires de la nécropole militaire. Bruxelles 1993.
Balty – Cazes – Rosso 2012 Balty, Jean-Charles – Cazes, Daniel – Rosso, Emmanuelle: Sculptures antiques de Chiragan (Martres – Tolosane). I. Les portraits romains: I.2. Le siècle des Antonins. Toulouse 2012.

Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994 Barbet, Alix – Vibert-Guigue, Claude: Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du nord de la Jordanie. Beyrouth, Paris 1988/1994.
Beacham 1991 Beacham, Richard: The Roman Theatre and its Audience. Cambridge (Mass.) 1991.
Birk 2012 Birk, Stine: Sarcophagi, Self-Representation and Patronage in Rome and Tyre. In: Stine Birk, Birte Poulsen (éd.). Patrons and Viewers in Late Antiquity. Aarhus 2012, 107–133.
Birk 2013 Birk, Stine: Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits. Aarhus 2013.
Bodel 1999 Bodel, John: Death on Display: Looking at Roman Funerals. In: Bettina Bergmann, Christine Kondoleon (éd.). The Art of Ancient Spectacle (Studies in the History of Art, 56). New Haven, Londres, Washington 1999, 259–281.
Borg 2004 Borg, Barbara: Glamorous intellectuals: Portraits of pepaideumenoi in the second and third centuries AD. In: Barbara Borg (éd.). Paideia: The World of the Second Sophistic. Berlin, New York 2004, 157–178.
Brélaz 2009 Brélaz, Cédric: Les bienfaiteurs, ›sauveurs‹ et ›fossoyeurs‹ de la cité hellénistique? Une approche historiographique de l'évergétisme. In: Olivier Curty (éd.): L'huile et l'argent, gymnasiarchie et évergétisme dans la Grèce hellénistique – Actes du colloque tenu à Fribourg, du 13 au 15 octobre 2005, publiés en l'honneur du Professeur Marcel Piérart à l'occasion de son 60e anniversaire. Fribourg 2009, 37–56.
CAT Clairmont, Christoph: Classical Attic Tombstones. Kilchberg 1993.
Cavalier 1989/1990 Cavalier, Odile: La stèle des adieux. In: Cahiers de Mariemont 20–21 (1989/1990), 6–24.
Cazes et al. 1995 Cazes, Daniel et al.: Le regard de Rome: Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, Ministerio de Cultura; Toulouse: Musée Saint-Raymond, Mairie de Toulouse; Tarragona, 1995.
Chamay – Frel – Maier 1982 Chamay, Jacques – Frel, Jiři – Maier, Jean-Louis: Le monde des Césars: Portraits romains (Hellas et Roma, I). Genève 1982.
Colledge 1976 Colledge, Malcolm: The Art of Palmyra. Londres 1976.
Contenau 1923 Contenau, Georges: Deuxième mission archéologique à Sidon (1920). In: Syria 4,4 (1923), 261–281.
Cumont 1917 Cumont, Franz: Études syriennes. Paris 1917.
Cumont 1949 Cumont, Franz: Lux perpetua. Paris 1949.
D'Ambra 1989 D'Ambra, Eve: The Cult of Virtues and the Funerary Relief of Ulpia Epigone. In: Latomus 48,2 (1989), 392–400.
Davies 2002 Davies, Glenys: Clothes as Sign: The Case of the Large and Small Herculaneum Women. In: Lloyd Llewellyn-Jones (éd.). Women's Dress in the Ancient Greek World. Londres 2002, 227–241.
Davies 2005 Davies, Glenys: On Being Seated: Gender and Body Language in Hellenistic and Roman Art. In: Douglas Cairns (éd.). Body Language in the Greek and Roman Worlds. Swansea 2005, 215–238.

Davies 2008 Davies, Glenys: Portrait Statues as Models for Gender Roles in Roman Society. In: Sinclair Bell, Inge Lyse Hansen (éd.). Role Models in the Roman World: Identity and Assimilation (Memoirs of the American Academy in Rome, Suppl. Vol. VII). Ann Arbor 2008, 207–220.
de Jong 2010 de Jong, Lidewijde: Performing Death in Tyre: The Life and Afterlife of a Roman Cemetery in the Province of Syria. In: American Journal of Archaeology 114,4 (2010), 597–630.
de Jong 2017 de Jong, Lidewijde: The Archaeology of Death in Roman Syria. Burial, Commemoration and Empire. Cambridge, New York: 2017.
Dentzer – Dentzer-Feydy 1991 Dentzer, Jean-Marie – Dentzer-Feydy, Jacqueline: Le djebel al-'Arab. Histoire et patrimoine au Musée de Suweidā'. Paris 1991.
Dillon 2010 Dillon, Sheila: The Female Portrait Statue in the Greek World. Cambridge 2010.
Dunand 1965 Dunand, Maurice: Tombe peinte dans la campagne de Tyr. In: Bulletin du Musée de Beyrouth 18 (1965), 5–51, pl. I–XXV.
Dunand – Duru 1962 Dunand, Maurice – Duru, Raymond: Oumm el-'Amed, une ville de l'époque hellénistique aux échelles de Tyr. Paris 1962.
Duncan-Jones 1974 Duncan-Jones, Richard: The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies. Cambridge 1974.
Élayi 1988 Élayi, Josette: Les sarcophages phéniciens d'époque perse. In: Iranica Antiqua 23 (1988), 275–322.
Élayi – Haykal 1996 Élayi, Josette – Haykal, Mohamed Raïf: Nouvelles découvertes des usages funéraires des Phéniciens d'Arwad (Transeuphratène, Suppl. 4). Paris 1996.
Eliav 2002 Eliav, Yaron: Viewing the Sculptural Environment: Shaping the Second Commandment. In: Peter Schäfer (éd.). The Talmud Yerushalmi and Graeco-Roman Culture III. Tübingen 2002, 411–433.
Eliav 2008 Eliav, Yaron: Roman Statues, Rabbis, and Graeco-Roman Culture. In: Norich, Anita – Eliav, Yaron (éds.). Jewish Literatures and Cultures. Context and Intertext. Providence 2008, 99–115.
Erlich 2009 Erlich, Adi: The Art of Hellenistic Palestine. Oxford 2009.
Ewald 1999 Ewald, Björn Christian: Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. Mainz am Rhein 1999.
Fabricius 1999 Fabricius, Johanna: Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten. Munich 1999.
Fejfer 2008 Fejfer, Jane: Roman Portraits in Context (Image & Context, Vol. 2). Berlin, New York 2008.
Feugère 2011 Feugère, Michel: Casques antiques. Les visages de la guerre, de Mycènes à la fin de l'Empire romain. Paris 2011[2] [1994].
Fischer – Tal 2003 Fischer, Moshe – Tal, Oren: A Fourth-Century BCE Attic ›Totenmahlrelief‹ at Apollonia-Arsuf. In: Israel Exploration Journal 53,1 (2003), 49–60.
Fittschen – Zanker 1983 Fittschen, Klaus – Zanker, Paul: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen

Sammlungen der Stadt Rom. Band III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts. Mainz am Rhein 1983.

Forbis 1990 Forbis, Elizabeth: Women's Public Image in Italian Honorary Inscriptions. In: American Journal of Philology 111,4 (1990), 493–512.

Frede 2000 Frede, Simone: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage. Teil 1, Fundgruppen und Bestattungskontexte. Mayence 2000.

Frede 2002 Frede, Simone: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage. Teil 2,Tradition, Rezeption, Wandel. Mayence 2002.

Georgiou 2009 Georgiou, Giorgos: Three Stone Sarcophagi from a Cypro-Classical Tomb at Kition. In: Cahiers du Centre d'Études Chypriotes 39 (2009), 113–139.

Germer-Durand 1899 Germer-Durand, Joseph: Nouvelle exploration épigraphique de Gérasa. In: Revue Biblique 8 (1899), 5–39.

Gersht 1996 Gersht, Rivka: Imported Sarcophagi from Caesarea Maritima and Tyre. In: Julio Mangas, Jaime Alvar (éd.). Homenaje a José Ma Blázquez. III, Historia de Roma. Madrid 1996, 51–73.

Grimm 1974 Grimm, Günter: Die römischen Mumienmasken aus Ägypten. Wiesbaden 1974.

Gubel 2002 Gubel, Éric (éd.): Art phénicien. La sculpture de tradition phénicienne. Paris, Gand 2002.

Gwiazda 2016 Gwiazda, Mariusz: Rzymskie i bizantyjskie drzwi kamienne z terenów Syro-Palestyny. Pochodznie, funkcja, dekoracja i rozprzestrzenienie. Thèse de doctorat, sous la direction de Tomasz Waliszewski et Krzysztof Domżalski. Varsovie 2016.

Hachlili 1981 Hachlili, Rachel: The Nefeš – the Jericho Column-Pyramid. In: Palestine Exploration Quarterly 113 (1981), 33–38, pl. IV–VII.

Hadidi 1979 Hadidi, Adnan: A Roman Family Tomb at Es-Salt. In: Annual of the Department of Antiquities of Jordan 23 (1979), 129–137, pl. XLVII–LVIII.

Hajjar 1965 Hajjar, Joseph: Un hypogée romain à Deb'aal dans la région de Tyr. In: Bulletin du Musée de Beyrouth 18 (1965), 61–104.

Hallett 2005 Hallett, Christopher: The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300. Oxford 2005.

Hamdy Bey – Reinach 1892/1896 Hamdy Bey, Osman – Reinach, Théodore: Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey. Paris 1892/1896.

Hermary – Mertens 2014 Hermary, Antoine – Mertens, Joan: The Cesnola Collection of Cypriot Art: Stone Sculpture. New York, New Haven, Londres 2014.

Heyn 2010 Heyn, Maura: Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra. In: American Journal of Archaeology 114,4 (2010), 631–661.

Higgins – Winnington-Ingram 1965 Higgins, Reynold – Winnington-Ingram, Reginald: Lute-Players in Greek Art. In: Journal of Hellenic Studies 85 (1965), 62–71, pl. XVI–XVII.

Houser 1998 Houser, Caroline: The »Alexander Sarcophagus« of Abdalonymos: A Hellenistic monument from Sidon. In: Palagia, Olga; William Coulson (éd.) Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Con-

ference held at the American School of Classical Studies at Athens, March 15–17, 1996. Oxford 1998, 281–291.

Huskinson 1999 Huskinson, Janet: Women and Learning. Gender and identity in scenes of intellectual life on late Roman sarcophagi. In: Richard Miles (éd.). Constructing Identities in Late Antiquity. Londres, New York 1999, 190–213.

IGLS Inscriptions Grecques et Latines de la Syrie. Paris, 1929 –

Ingholt 1928 Ingholt, Harald: Studier over palmyresnk skulptur. Copenhague 1928.

Ingholt 1940 Ingholt, Harald: Rapport préliminaire sur sept campagnes de fouilles à Hama en Syrie (1932–1938). Copenhague 1940.

Ingholt 1942 Ingholt, Harald: The Danish Excavations at Hama on the Orontes. In: American Journal of Archaeology 46,4 (1942), 469–476.

Jacobson 2007 Jacobson, David: The Hellenistic Paintings of Marisa (PEF Annual VII). Leeds 2007.

Jalabert 1904 Jalabert, Louis: Nouvelles stèles peintes de Sidon. In: Revue Archéologique, Quatrième série, 4 (1904), 1–16.

Kersauson 1986 Kersauson, Kate de: Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines: Catalogue des portraits romains. Tome I:Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne. Paris 1986.

Kersauson 1996 Kersauson, Kate de: Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines: Catalogue des portraits romains. Tome II: De l'année de la guerre civile (68–69 après J.-C.) à la fin de l'Empire. Paris 1996.

Kleemann 1958 Kleemann, Ilse: Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon (Istanbuler Forschungen 20). Berlin 1958.

Koch 1977 Koch, Guntram: Sarkophage im römischen Syrien. In: Archäologischer Anzeiger 92 (1977), 388–395.

Koch 1989 Koch, Guntram: Der Import kaiserzeitlicher Sarkophage in den römischen Provinzen Syria Palaestina und Arabia. In: Bonner Jahrbücher 189 (1989), 161–211.

Koch – Sichtermann 1982 Koch, Guntram – Sichtermann, Hellmut: Römische Sarkophage. Munich 1982.

Kockel 1993 Kockel, Valentin: Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Mainz am Rhein 1993.

Konrad 2004 Konrad, Michaela: Grabformen und Totenkult als Quellen zur Bevölkerungsstruktur im römischen Syrien. In: Andreas Schmidt-Colinet (éd.). Lokale Identitäten in Randgebieten des Römischen Reiches: Akten des internationalen Symposiums in Wiener Neustadt, 24.–26. April 2003. Vienne 2004, 133–146.

Koortbojian 1996 Koortbojian, Michael: In commemorationem mortuorum: text and image along the ›streets of tombs‹. In: Jaś Elsner (éd.): Art and Text in Roman Culture. Cambridge 1996, 210–234.

Kropp – Raja 2014 Kropp, Andreas – Raja, Rubina: The Palmyra Portrait Project. In: Syria 91 (2014), 393–408.
Lammens 1898 Lammens, Henri: Promenade épigraphique à Sidon. In: Revue Archéologique, Troisième série, 33 (1898), 109–112.
Lembke 2000 Lembke, Katja: Römische Schreiberstatuen aus dem Hauran und ihr ägyptisierendes Umfeld. In: Damaszener Mitteilungen 12 (2000), 255–264, pls. 55–57.
Lembke 2001 Lembke, Katja: Phönizischen anthropoide Sarkophage (Damaszener Forschungen 10). Mayence 2001.
Le Roux 2004 Le Roux, Patrick: La romanisation en question. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 59e année/2 (2004), 287–311.
Ling 1991 Ling, Roger: Roman Painting. Cambridge 1991.
Ma 2012 Ma, John: Honorific Statues and Hellenistic History. In: Christopher Smith, Liv Mariah Yarrow (éd.): Imperialism, Cultural Politics, and Polybius. Oxford 2012, 230–251.
Mackay 1949 Mackay, Dorothy: The Jewellery of Palmyra and its Significance. In: Iraq 11,2 (1949), 160–187, pls. LI–LXII.
Macridy 1904 Macridy, Théodore: À travers les nécropoles sidoniennes. I. Stèles peintes de Sidon. In: Revue Biblique, Nouvelle série, 1 (1904), 547–572.
Malaise 1992 Malaise, Michel: À propos de l'iconographie ›canonique‹ d'Isis et des femmes vouées à son culte. In: Kernos 5 (1992), 329–361.
Marrou 1938 Marrou, Henri-Irénée: Μουσικὸς Ἀνήρ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains. Grenoble 1938.
Masséglia 2015 Masséglia, Jane: Body Language in Hellenistic Art and Society. Oxford 2015.
Mathiesen 1999 Mathiesen, Thomas: Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln, Londres 1999.
McCown 1939 McCown, Chester: A Painted Tomb at Marwa. In: Quarterly of the Department of Antiquities of Palestine IX (1939), 1–30, pls. I–V.
Mendel 1912 Mendel, Gustave: Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, I. Constantinople 1912.
Michaeli 2001 Michaeli, Talila: The Iconographic Programme and Symbolism of the Tomb of the Nymphs at Ashkelon. In: Alix Barbet (éd.). La peinture funéraire antique (IVe s. av. J.-C. – IVe s. apr. J.-C.): Actes du VIIe colloque de l'association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA), 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal. Paris 2001, 163–170, pls. XXX–XXXII.
Michaeli 2007 Michaeli, Talila: Funerary Lights in Painted Tombs in Israel: from paganism to Christianity. In: Carmen Guiral Pelegrín (éd.). Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA], Zaragoza – Calatayud 21 –25 septiembre 2004. [Saragosse]; Calatayud 2007, 203–208, 533.
Micheli 1997 Micheli, Maria Elisa: Il rilievo Farnese con attori. In: Prospettiva 87/88 (1997), 100–106.

Michon 1905 Michon, Étienne: Antiquités gréco-romaines provenant de Syrie, conservées au Musée du Louvre. In: Revue Biblique, Nouvelle Série, 2,4 (1905), 564–578.
Migeotte 1997 Migeotte, Léopold: L'évergétisme des citoyens aux périodes classique et hellénistique. In: Michel Christol, Olivier Masson (éd.). Actes du X[e] Congrès international d'épigraphie grecque et latine, Nîmes, 4–9 octobre 1992. Paris 1997, 183–196.
Mladenović 2016 Mladenović, Dragana: Developing a ›Sculptural Habit‹: The Creation of a Sculptural Tradition in the Roman Central Balkans. In: Susan Alcock, Mariana Egri, James Frakes (éd.): Beyond Boundaries: Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome. Los Angeles 2016, 104–119.
Ng 2016 Ng, Diana: Monuments, Memory, and Status Recognition in Roman Asia Minor. In: Karl Galinsky (éd.): Memory in Ancient Rome and Early Christianity. Oxford 2016, 235–260.
Nitschke 2015 Nitschke, Jessica: What is Phoenician about Phoenician Material Culture in the Hellenistic Period? In: Julien Aliquot, Corinne Bonnet (éd.). La Phénicie hellénistique. Actes du colloque international de Toulouse (18–23 février 2013) (Topoi, Suppl. 13). Lyon, Paris 2015, 207–238.
Omeri – Robeh 2012 Omeri, Ibrahim – Robeh, Suzanne: Tombes et coutumes funéraires en Damascène à l'époque classique. Damas 2012. (en arabe).
Ory 1939 Ory, Jacob: A Painted Tomb near Ascalon. In: Quarterly of the Department of Antiquities of Palestine 8 (1938), 38–44, pls. XXV–XXIX.
Parlasca 1982 Parlasca, Klaus: Syrische Grabreliefs hellenistischer und römischer Zeit. Fundgruppen und Probleme (Trierer Winckelmannsprogramm 3). Mayence 1982.
Parlasca 2006 Parlasca, Klaus: Die Skulpturen aus dem Habbaši-Grab in Hama. In: Damaszener Mitteilungen 15 (2006), 219–225, pls. 19–23.
Perdrizet 1904 Perdrizet, Paul: Syriaca V. Stèles peintes de Sidon. In: Revue Archéologique, Quatrième série, 3 (1904), 234–244.
Perdrizet – Fossey 1897 Perdrizet, Paul – Fossey, Charles: Voyage dans la Syrie du Nord. In: Bulletin de Correspondance Hellénique 21,1 (1897), 66–91.
Peters – Thiersch 1905 Peters, John – Thiersch, Hermann: Painted Tombs in the Necropolis of Marissa (Marêshah). Londres 1905.
Picón et al. 2007 Picón, Carlos et al: Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece – Cyprus – Etruria – Rome. New York, New Haven, Londres 2007.
Pinkerfeld 1955 Pinkerfeld, Jacob: Two Fragments of a Marble Door from Jaffa. In: 'Atiqot 1 (1955), 89–94.
Ploug 1986 Ploug, Gunhild: The Graeco-Roman Necropolis. In: Aristea Papanicolaou Christensen, Rudi Thomsen, Gunhild Ploug (éd.). Hama. Fouilles et recherches de la fondation Carlsberg 1931–1938 III 3. The Graeco-Roman Objects of Clay, the Coins and the Necropolis. Copenhague 1986, 70–113.
Porada 1973 Porada, Edith: Notes on the Sarcophagus of Ahiram. In: Journal of the Ancient Near Eastern Society 5 (1973), 355–372.

Poyiadji-Richter 2012 Poyiadji-Richter, Elena: Funerary Portraiture on Hellenistic Grave Reliefs from Cyprus. In: Peter Scherrer, Gabriele Koiner, Anja Ulbrich (éd.). Hellenistisches Zypern. Akten der Internationalen Tagung, Institut für Archäologie, Universität Graz, 14. Oktober 2010 (Keryx, 2). Graz 2012, 77–90.
Prentice 1904 Prentice, William Kelly: Bishop Pococke and the Tomb of Abedrapsas. In: Princeton University Bulletin 15,4 (1904), 224–240.
Queyrel 2011 Queyrel, François: L'invention de l'Histoire: réflexions sur le ›sarcophage d'Alexandre‹ de la nécropole royale de Sidon. In: Mare Internum, Archeologia e Culture del Mediterraneo 3 (2011), 35–45.
Raja 2015 Raja, Rubina: Palmyrene funerary portrait in context: Portrait habit between local traditions and imperial trends. In: Jane Fejfer, Mette Moltesen, Annette Rathje (éd.): Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World. Copenhagen 2015, 329–361.
Reinach 1895 Reinach, Théodore: La guitare dans l'art grec. In: Revue des Études Grecques 8,31 (1895), 371–378.
Rehm 2004 Rehm, Ellen: Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern. Teil 1.1, Der Ahiram-Sarkophag. Mayence 2004.
Renan 1864 Renan, Ernest: Mission de Phénicie. Paris 1864.
Rey-Coquais 1994 Rey-Coquais, Jean-Paul: Inscription inédite du Qalamoun: notables de l'Antiliban sous le Haut-Empire romain. In: Ktèma 19 (1994), 39–49.
Richter 1966 Richter, Gisela: Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans. Londres 1966.
Roche 2011 Roche, Marie-Jeanne: Jérusalem et Pétra, entre histoire et archéologie: les monuments funéraires. In: Caroline Arnould-Béhar, André Lemaire (éd.). Jérusalem antique et médiévale. Mélanges en l'honneur d'Ernest-Marie Laperrousaz. Paris, Louvain, Walpole 2011, 131–151.
Roth Congès 1990 Roth Congès, Anne: Les voies romaines bordées de tombes. In: Journal of Roman Archaeology 3 (1990), 337–350.
Sader 2005 Sader, Hélène: Iron Age Funerary Stelae from Lebanon (Cuadernos de Arqueologia Mediterranea, 11). Barcelone 2005.
Saliby 1976 Saliby, Nassib: Nécropole de ʿAzar au sud de Tartous. In: Annales Archéologiques Arabes Syriennes 26 (1976), 127–165 (en arabe).
Sartre-Fauriat 2001a Sartre-Fauriat, Annie: Des tombeaux et des morts: monuments funéraires, société et culture en Syrie du Sud du I^er^ s. av. J.-C. au VII^e^ s. ap. J.-C. Beyrouth, Paris 2001.
Sartre-Fauriat 2001b Sartre-Fauriat, Annie: L'exaltation des morts dans les épitaphes du Hauran à l'époque impériale. In: Olivier Dumoulin, Françoise Thelamon (éd.): Autour des Morts: Mémoire et Identité (Actes du V^e^ colloque international sur la sociabilité, Rouen 19–21 novembre 1998). Rouen 2001, 205–213.
Sartre-Fauriat 2005 Sartre-Fauriat, Annie: Les soldats: une élite sociale en Syrie à l'époque romaine? In: Andrzej Łoś; Krzysztof Nawotka (éd.). Elite in Greek and Roman Antiquity. Wrocław 2005, 117–132.
Seyrig 1940 Seyrig, Henri: Les bas-reliefs, prétendus d'Adonis, aux environs de Byblos. In: Syria 21,2 (1940), 113–120, pl. XV–XVIII.

Seyrig 1952 Seyrig, Henri: Antiquités de la nécropole d'Émèse (1re partie). In: Syria 29,3–4 (1952), 204–250.
Shraideh – Lenzen 1984 Shraideh, Sultan – Lenzen, Cherie: A Roman Tomb in Ham. In: Annual of the Department of Antiquities of Jordan 28 (1984), 299, pl. LVII.
Skupińska-Løvset 1983 Skupińska-Løvset, Ilona: Funerary portraiture of Roman Palestine: an analysis of the production in its culture – historical context. Göteborg 1983.
Skupińska-Løvset 1999 Skupińska-Løvset, Ilona: Portraiture in Roman Syria: a study in social and regional differentiation within the art of portraiture. Łódź 1999.
Skupińska-Løvset 2003 Skupińska-Løvset, Ilona: Private portraits of Roman Syria and Palestine. Summing Up Twenty Years of Study. In: Peter Noelke et al. (éd.). Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperiums Romanum. Neue Funde und Forschungen. Mayence 2003, 587–599.
Smith 1991 Smith, Bert: Hellenistic Sculpture: A Handbook. Londres 1991.
Smith 1989 Smith, Robert: Abila Tomb Excavations 1988. In: Near Eastern Archaeological Society Bulletin 32/33 (1989), 21–42.
Steingräber 2015 Steingräber, Stephan: Antike Felsgräber. Unter besonderer Berücksichtigung der etruskischen Felsgräbernekropolen. Darmstadt 2015.
Stewart 2003 Stewart, Peter: Statues in Roman Society: Representation and Response (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation). Oxford, New York 2003.
Stout 2001 Stout, Ann: Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire. In: Judith Lynn Sebesta, Larissa Bonfante (éd.). The World of Roman Costume. Madison 2001, 77–100.
Toynbee 1971 Toynbee, Jocelyn: Death and Burial in the Roman World. Ithaca 1971.
Trimble 2000 Trimble, Jennifer: Replicating the Body Politic: The Herculaneum Women Statues. In: Journal of Roman Archaeology 13 (2000), 41–68.
van Ess – Petersen 2003 van Ess, Margarete – Petersen, Lars: Excavation of a late Roman necropolis in Baalbek-Douris. In: Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaise 7 (2003), 83–107.
Vermeule – Brauer 1990 Vermeule, Cornelius – Brauer, Amy: Stone Sculptures: The Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Harvard University Art Museums. Cambridge (Mass.) 1990.
Versluys 2014 Versluys, Miguel John: Understanding objects in motion. An archaeological dialogue on Romanization. In: Archaeological Dialogues 21,1 (2014), 1–20.
Vincent 1910 Vincent, Louis-Hughes: Chronique. Un hypogée hellénistique à Gaza. In: Revue Biblique 19 (1910), 575–578.
Vollkommer 1994 Vollkommer, Rainer: Pudicitia. In: Lilly Kahil (éd.): Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. VII. 1/2, Oidipious – Theseus. Zurich, Munich, 1994, 589–592, pl. 463–465.

von Graeve 1970 von Graeve, Volkmar: Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt (Istanbuler Forschungen 28). Berlin 1970.
Wagner 1976 Wagner, Jörg: Seleukeia am Euphrat, Zeugma. Wiesbaden 1976.
Walters 1988 Walters, Elizabeth: Attic Grave Reliefs that Represent Women in the Dress of Isis (Hesperia, Suppl. XXII). Princeton (N. J.) 1988.
Ward-Perkins 1992 Ward-Perkins, John: The Imported Sarcophagi of Roman Tyre. In: Hazel Dodge, Bryan Ward-Perkins (éd.). Marble in Antiquity. Collected Papers of J. B. Ward-Perkins. (Archaeological Monographs of the British School at Rome, 6). Londres 1992, 128–152.
Weber 2002 Weber, Thomas Maria: Gadara – Umm Qēs I. Gadara Decapolitana. Untersuchungen zur Topographie, Geschichte, Architektur und der Bildenden Kunst einer ›Polis Hellenis‹ im Ostjordanland. Wiesbaden 2002.
Webster 1967 Webster, Thomas: Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play. Londres ^{2}1967 [1962].
Weiss 1999 Weiss, Zeev: Adopting a Novelty: the Jews and the Roman games in Palestine. In: John Humphrey (éd.): The Roman and Byzantine Near East, Volume 2: Some Recent Archaeological Research (JRA Suppl. Series 31). Portsmouth 1999, 23–49.
Weiss 2014 Weiss, Zeev: Public Spectacles in Roman and Late Antique Palestine. Cambridge (Mass.), Londres 2014.
Whitmarsh 2005 Whitmarsh, Tim: The Second Sophistic (Greece & Rome, New Surveys in the Classics, 35). Cambridge 2005.
Wielgosz-Rondolino 2011/2012 Wielgosz-Rondolino, Dagmara: Marble for Phoenician Purple. Classical Sculpture on the Levantine Coast. In: Archeologia 62/63 (2011/2012), 7–18.
Winkes 1969 Winkes, Rudolf: Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform. Bonn 1969.
Yassine 1975 Yassine, Khair: Anthropoid Coffins from Raghdan Royal Palace Tomb in Amman. In: Annual of the Department of Antiquities of Jordan 10 (1975), 75–86.
Yon – Aliquot 2016 Yon, Jean-Baptiste – Aliquot, Julien: Inscriptions grecques et latines du Musée national de Beyrouth (BAAL Hors-Série XII). Beyrouth 2016.
Zanker 1992 Zanker, Paul: Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich. In: Hans-Joachim Schalles, Henner von Hesberg, Paul Zanker (éd.): Die Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes. Kolloqium in Xanten, vom 2. bis 4. Mai 1990. Cologne 1992, 339–358.
Zayadine 1976 Zayadine, Fawzi: Une tombe peinte de Beit-Ras (Capitolias). In: Emmanuele Testa (éd.): Studia Hierosolymitana in Onore di B. Bagatti, I. Studi archeologici. Jérusalem 1976, 285–294.



9 – Fresque représentant un cavalier chassant un léopard dans la tombe d'Apollophanès, Marisa, III[e] s. av. n. è. *in situ*



10a – Stèle funéraire de Salmamoas d’Adada, Sidon, III^{e}–II^{e} s. av. n. è. Istanbul, Musée archéologique inv. 1167 T



10b – Statue de »prêtresse« du tombeau de Ḥabbaši (Ḥama), début du II^{e} s. de n. è. Damas, Musée National